

главных героев трагедий (2 женских и 2 мужских образа), отмеченная Хрусталевой, осложняется “двойничеством” героев во внутреннем плане, противостоянием их позиций по отношению к жизни (Меланиппа – Фамира; Иксион – Лаодамия); каждый женский образ в “тетралогии” завершается и усиливается идущим за ним мужским (Меланиппа – Иксион, Лаодамия – Фамира). Такая “выстроенность” трагедий делает Анненского наследником античной эстетики с ее повышенным вниманием к строгости формы. Наполнена эта форма содержанием одновременно и вечным (потому что для поэта мир меняется, но сердце всегда неизменно), и остроактуальным для XX века – века подмен и иллюзий, которые человек принимает за реальность. Искусство для Анненского не нуждалось в оправдании своего бытия, но сверхзадача поэта, по его убеждению, состояла в том, чтобы, взглянув ужасу в лицо, написать о нем, “оплакать поразившее его страдание”<sup>47</sup> и силой своего идеала возвысить человека.

**В. В. Корона**

## **СЕМАНТИКА РИТМА И ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АННЫ АХМАТОВОЙ**

Ритмическая организация – главный отличительный признак поэтических произведений, определяющий не только их форму, но и содержание. Неизбежно возникает вопрос: как связано строение поэтического мира Ахматовой с ритмикой и метрикой ее стиха? Прежде чем ответить на него, следует уточнить, о какой ритмической системе идет речь и почему именно она выбрана для изучения.

*Ритмика стиха* – это не только ритмика чередования ударных и безударных слогов (силлабо-тонический ритм), но и ритмика чередования клаузул (каталектический ритм), отдельных слов (лексический ритм), пауз (паузальный ритм), созвучий (инструментальный ритм), рифм (рифменный ритм), грамматических конструкций (грамматический ритм), образов и ситуаций (семантический ритм) и многое другое. В настоящее время не существует общепринятой классификации ритмических систем стиха, поэтому выделим три основных – *фонетическую, синтаксическую и семантическую* системы. Поэтический мир – это семантическая конструкция, поэтому логично предположить, что его строение и развитие определяют в первую очередь специфические семантические ритмы ахматовского стиха.

Цель нашего исследования – изучение семантической ритмики ахматовского стиха как основы строения и развития ее поэтического мира.

Стихование исторически сложилось как учение о звуковой форме стиха. Наибольшее внимание традиционно уделяется изучению тех ритмов, которые можно воспринять непосредственно на слух, т.е. фонетических (в русском стихе – тонических). Синтаксические и особенно семантические ритмы на слух не воспринимаются. Семантические ритмы, кроме того, не столь универсальны. Это сфера индивидуальной, авторской ритмики, но ее выделение и описание концептуально не менее значимо, чем определение стихового размера.

Как возможно изучение семантической ритмики? Принимая во внимание известные приемы изучения силлабо-тонической ритмики, можно сказать: требуется предварительная метризация семантического ритма. Метризуем этот ритм, опираясь на принципы, лежащие в основе метризации силлабо-тонической ритмики. Процедуру метризации можно представить в виде следующего алгоритма:

<sup>47</sup> Анненский И. Речь о Достоевском // Анненский И. Книги отражений. С. 234

1. Выделение реального, повторяющегося фрагмента текста в качестве ритмической единицы. Такой единицей может быть элемент любого уровня организации текста – фонологического, синтаксического или семантического.

2. Определение формальной схемы строения этой единицы (построение эталонного метра).

3. Разработка правил преобразования реальных ритмических единиц в эталонную форму (построение формальной схемы реального метра).

4. Сопоставление эталонного и реального метра на уровне схем и отыскание сходств и различий на основе предварительно заданных критериев.

Ни одна из этих задач не является тривиальной, но нет и принципиальных ограничений в их решении, связанных с природой объекта исследования. Предлагаемый алгоритм отличается необходимая степенью всеобщности, позволяющая метризовать любую ритмическую систему. Руководствуясь указанным алгоритмом, метризуем семантическую ритмику ахматовского стиха.

Одной из ведущих в ахматовской лирике является тема любви. Произведения, в которых она разрабатывается, часто объединяются автором в короткие циклы, а некоторые исследователи обнаруживают еще и “скрытые циклы”, связанные с образом того или иного лирического героя. Назовем совокупность произведений, в которых представлена любовная тема, “любовным романом” лирической героини, никак не разграничивая действующих лиц, а напротив, рассматривая любую влюбленную пару как конкретный вариант воплощения инвариантной схемы любовных отношений. В общем виде эта схема выражается формулой *Он + Она = Любовь*.

Основным содержанием “любовного романа” являются любовные переживания лирических героев, а его действие сводится к чередованию их встреч и разлук. Будем рассматривать это чередование как его семантический ритм, а соответствующие ситуации – как его ритмические элементы.

Семантический контраст ситуаций “встреча” и “разлука” подобен тоническому контрасту ударных и безударных слогов, но для метризации семантического ритма по образцу силлабо-тонического этого недостаточно. В момент встречи *Он* и *Она* “сходятся”, а в момент разлуки – “расходятся”, что можно представить как изменение положения или размещения в пространстве. Поэтому в схеме ситуации должны быть указано и число действующих лиц, и особенности их размещения. Схема ситуации, следовательно, представляет собой двумерную систему, один из определяющих параметров которой – набор действующих лиц, а второй – их пространственное размещение.

Основной набор действующих лиц в каждой ситуации один и тот же: *Он* и *Она*. Помимо основных, в каждой конкретной ситуации могут встречаться и факультативные персонажи. Факультативными мы называем в данном случае тех действующих лиц, которые хотя и могут быть формально представлены в той же безличной форме *Он* и *Она*, но фактически не входят в “формулу любви”. Например, таким факультативным персонажем является муж лирической героини в ситуации:

Муж хлестал меня узорчатым,  
Вдвое сложенным ремнем.  
Для тебя в окошке створчатом  
Я всю ночь сижу с огнем.

Основными действующими лицами в этой ситуации являются лирическая героиня (*Она*) и тот, кого она ожидает (*Он*). Именно эта пара составляет “формулу любви”.

Пространственное размещение лирических героев в ситуации “встречи” можно представить как их соединение в одном месте и в одно время, а в ситуации “разлуки” – как разединение и размещение по двум различным, так или иначе разграниченным областям пространства и/или времени. Признаками разграничения могут служить любые оппозиции, такие, например, как противопоставление открытого пространства – закрытому, ближнего

– дальнему, земного – небесному, прошлого – настоящему, настоящего – будущему и т.п. В общем случае разграничение сводится к противопоставлению местонахождения “здесь” местонахождению “там”.

Обозначим границу знаком равенства (=). Будем считать, что “здесь” всегда находится слева от границы, а “там” – справа, а *Он* и *Она* могут встречаться как “здесь”, так и “там”. Введем дополнительные символы для обозначения позитивного или негативного присутствия действующих лиц в актуальной ситуации. Знаком плюс (+) отмечается позитивное присутствие, а знаком минус (–) – негативное (т.е. отсутствие лирического героя в данном месте). Местоположения “здесь” и “там” также различаются как позитивные и негативные. “Здесь” – это всегда область положительного присутствия, а “там” – отрицательного. В результате полная схема размещения лирических героев приобретает вид  $+Он +Она = -Он -Она$ , где знак равенства – знак условной границы, препятствующей встрече,  $+Он +Она$  – схема ситуации встречи “здесь”,  $-Он -Она$  – схема ситуации встречи “там”. Знак “минус” в области отрицательного присутствия указывает, что лирические герои реально (т.е. во внутритекстовом пространстве) встречаются именно “там”, а “здесь” их нет.

Эта схема и является эталонным метром семантического ритма. Назовем этот метр по числу главных действующих лиц – *бинарным*.

Схема показывает, что семантически контрастны не только “встречи” и “разлуки”, но и каждая из этих ситуаций может быть реализована в контрастных схемных вариантах.

Для ситуации “встреча” возможны два схемных варианта:

$$1. Он + Она = 0,$$

$$2. 0 = -Он -Она,$$

а для ситуации “разлука” – четыре, поскольку каждый вариант “встречи”, трансформируется в два варианта “разлуки” переходом “отсюда” “туда” либо *Его*, либо *Ее*:

$$1. Он + Она = 0 \begin{cases} \nearrow Он = -Она \\ \searrow Она = -Он \end{cases}$$

$$2. 0 = -Он -Она \begin{cases} \nearrow Он = -Она \\ \searrow Она = -Он \end{cases}$$

Формально различимы только два схемных варианта “разлуки”, но из контекста произведения почти всегда можно реконструировать все четыре, если указаны предшествующая (исходная) или последующая (конечная) ситуации.

Не принимая во внимание эту возможность и ограничиваясь только схемными вариантами, получаем следующую систему ритмических форм семантического метра:

$$\text{“встреча”}: Он + Она = 0; \quad 0 = -Он -Она$$

$$\text{“разлука”}: Он = -Она; \quad Она = -Он$$

Система ритмических форм комбинативно замкнута. Любая ситуация, мыслимая как исходная, преобразуется в любую другую, мыслимую как конечная, путем комбинаторного преобразования схемы. Семантический ритм на этом уровне абстракции представляет собой не простое чередование “встреч” и “разлук”, а комбинаторику четырех (а с учетом контекста – шести) ритмических форм, различающихся размещением (и происхождением) схемных элементов. Изучение семантической ритмики ставит новые задачи: а) определение полноты воплощения комбинаторно возможных вариантов строения ритмических форм и б) выявление доминирующей ритмической формы семантического метра.

По аналогии с определением стихового размера в силлабо-тонике, как числа метрических единиц в стиховой строке, число комбинативно возможных семантических метров, реализованных в пределах отдельного произведения, можно назвать семантическим размером. У одного семантического размера могут быть различные ритмические формы.

Выявление доминирующей семантической ритмической формы – аналог выявления специфичной для автора метрической формы. По стиховедческой классификации доминирующая метрическая форма ахматовского стиха – *дольник*. У каждого стихового размера, по мнению М.Л. Гаспарова, имеется свой “семантический ореол”<sup>1</sup>. Выявление доминирующего семантического размера в дополнении к метрическому позволяет, как будет показано ниже, превратить этот расплывчатый ореол в четкий контур.

Излагая основы метода, мы намеренно упростили ситуацию, чтобы продемонстрировать принципиальную возможность его применения. Реальная ситуация требует дополнительного уточнения методики.

Неполнота системы ритмических форм семантического метра становится очевидной, стоит только сравнить любую из них с “формулой любви”: *Он + Она = Любовь*. В этой формуле, если интерпретировать ее по схеме строения формального метра, фигурируют не два, а три действующих лица. Метрическое чтение этой формулы таково: *Он* и *Она* – “здесь”, а *Любовь* – “там”. В системе ритмических форм присутствие “любви” только подразумевается, но никак не зафиксировано, что не позволяет однозначно оценить ситуацию. Для исключения неопределенности, введем элемент *Любовь* в метрическую схему. В результате полная схема формального метра приобретает следующий вид:

$$\text{Он} + \text{Она} + \text{Любовь} = -\text{Он} - \text{Она} - \text{Любовь}.$$

Это уже не бинарный, а тернарный метр, поскольку варианты его строения определяет размещение не двух, а трех элементов метрической схемы. Совокупность этих вариантов составит новую систему.

Построим эту систему с помощью формальной комбинаторики, используя новые обозначения элементов метрической схемы:

*A* – ахматовская лирическая героиня (*Она*),

*B* – лирический герой (*Он*),

*C* – *Любовь* или заменяющий ее символ.

Комбинативная система ритмических форм тернарного семантического метра имеет следующий вид:

- |                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| 1. $A + B + C = 0$ | 5. $0 = -A - B - C$ |
| 2. $A + B = -C$    | 6. $C = -A - B$     |
| 3. $A + C = -B$    | 7. $B = -A - C$     |
| 4. $A = -B - C$    | 8. $B + C = -A$     |

Формально различимы восемь ритмических форм, но их может быть и больше, если элемент *C* (*Любовь*) рассматривать не в качестве абстрактного понятия, а с учетом “взаимности” или “неразделенности” этого чувства. “Неразделенная любовь”, в свою очередь, может быть *Любовью* только лирической героини (*A*) или только *Любовью* лирического героя (*B*). Для обозначения “просто” *Любви* сохраним символ *C*, “разделенную” *Любовь* будем обозначать символом  $C_{AB}$ , *Любовь* лирической героини – символом  $C_A$ , *Любовь* лирического героя – символом  $C_B$ . Итак, добавление третьего элемента в метрическую схему увеличивает число комбинаторно допустимых ритмических форм до восьми, а с учетом “качества” этого элемента общее число различных ритмических форм может быть увеличено до тридцати двух.

В реальной (внутритекстовой) ситуации чувство любви не всегда получает соответствующее лексическое выражение. В качестве маркирующего это чувство текстового элемента обычно выступает не слово *Любовь*, а какой-либо знак или образ с тем же символическим содержанием. Общеизвестно сопоставление *Любви* с *огнем*, поэтому символическим воплощением *Любви* могут выступать различные формы его проявления. Традици-

<sup>1</sup> См.: Гаспаров М.Л. “Тучки небесные, вечные странники”: Семантический ореол неудачливого стихотворного размера // Литература и искусство в системе культуры. Л., 1988.

онным символом *Любви* служат *цветы*, упоминание которых имеет тот же смысл. Наконец, если влюбленные – поэты, то чувство любви они могут выражать в *стихах*.

Выделим *огонь*, *цветы* и *стихи* в качестве основных замещающих символов *Любви* и будем использовать их как критерии сопоставления реальной метрической схемы с идеальной. Руководствуясь этими критериями, разделим “любовный роман” лирической героини на три самостоятельных “романа”: “роман с огнем”, “роман с цветами” и “роман со стихами”. Рассмотрим особенности воплощения основных ритмических форм тернарного метра в каждом из этих “романов”. Нумерация “глав” совпадает с нумерацией основных ритмических форм в тернарной комбинативной системе.

### Роман с огнем

Формы воплощения *огня* в мире лирической героини чрезвычайно разнообразны. Это небесные светила: *солнце*, *луна*, *звезды*, а также *молнии*, *зарницы* и т.п., “земные” источники света: *лампы*, *люстры*, *свечи*, *фонари*, *пламя костра* или *камина* и просто *пламя*, *огни*, *огоньки* и вообще любые яркие, сияющие и обжигающие предметы. Огонь не только видим, но и ощущаем как теплое или обжигающее прикосновение. Эти ощущения могут передавать и другие чувства, но в “романе с огнем” мы рассматриваем только те, в которых он отображает *Любовь* или сопутствует ее проявлениям.

Построение схемы ситуации (схемы формального метра) – это всегда реконструкция, т.е. восстановление целого по деталям, часть которых домысливается. Поэтому процесс реконструкции не лишен субъективизма, а ее результат не всегда однозначен. Для полноты формализации следует описать еще и алгоритм реконструкции, но мы ограничиваемся описанием результатов его применения, исходя из того, что схема формального метра сама по себе ограничивает сферу возможных интерпретаций.

Реконструкция схемы ситуации открывает, как правило, не одну, а две и более метрические схемы, описывающие последовательное ее изменение. Почти всегда можно восстановить предшествующую, текущую и последующую ситуации и соответствующие им схемы. Мы рассматриваем эту последовательность схем как семантический размер, по аналогии со стиховым размером, измеряемым числом стоп. Каждый ритмический вариант формального метра трактуется как метрическая единица, общее число которых и составляет семантический размер произведения. Назовем этот размер транзитивным, поскольку ритмические варианты, по смыслу ситуации, последовательно переходят один в другой. Транзитивный семантический размер – это отображение авторской семантической ритмики.

1. Схема ситуации:  $A + B + C = 0$  (*Он, Она и огонь* – “здесь”, а “там” никого и ничего нет)

Первым примером воплощения этой схемы служит второе стихотворение из цикла “Два стихотворения”:

Тот же голос, тот же взгляд,  
Те же волосы льняные.  
Все, как год тому назад.  
Сквозь стекло лучи дневные  
Известь белых стен пестрят...  
Свежих лилий аромат,  
И слова твои простые.

(1909)

Актуальная ситуация описана как “встреча” и одновременно – как повтор такой же ситуации, имевшей место “год тому назад”. Схема актуальной ситуации представлена во внутритекстовом контексте дважды: первый раз как исходная, а второй – как конечная. В интервале, “в течение года”, сохранялось “промежуточное положение”, которое можно описать так: *Он* ушел, а *Она* осталась, но не одна, а с *огнем*. Это описание отвечает третьей схеме:  $A + C = -B$ . Можно сказать, что исходная ситуация отвечала первой схеме, проме-

жуточная – третьей, а конечную вновь описывает первая схема. Полный цикл предполагаемых превращений имеет вид:  $1. A + B + C = 0 \rightarrow 3. A + C = -B \rightarrow 1. A + B + C = 0$ .

Запишем наблюдаемое последовательное преобразование ритмических форм сокращенно, указывая только их номера в комбинативной системе:  $1 - 3 - 1$ . Это и есть схема транзитивного семантического размера данного произведения. Схема отображает семантический ритм как одно из направлений метрической изменчивости в системе ритмических форм, выделенное самим автором.

В комбинативной системе нет никаких направлений изменчивости. Все переходы между различными ритмическими формами равноправны. Появление направлений изменчивости, т.е. выделенных переходов, позволяет рассматривать эту систему не только как набор схемных метров, но и как набор одностопных схемных размеров. Из восьми одностопных размеров можно формально составить 64 вида двухстопных, 512 видов трехстопных, 4096 видов четырехстопных и т.д. В этом потенциальном разнообразии размеров, начиная с двухсложных, встречаются как монометрические (составленные из однородных стоп), так и полиметрические (составленные из разнородных стоп). Выделенный нами семантический размер – это полиметрический трехстопник вида  $1-3-1$ .

Оба лирических героя находятся в одной комнате, белые стены которой испещрены солнечными лучами. Можно сказать, что комнату наполняет “белый огонь”. Мы рассматриваем его как “огонь любви” и включаем в схему в качестве третьего действующего лица на том основании, что символика “белого огня” расшифрована самим автором в следующем произведении, воплощающем ту же схему ситуации:

И когда друг друга проклинали  
В страсти, раскаленной добела,  
Оба мы еще не понимали,  
Как земля для двух людей мала,  
И что память яростная мучит,  
Пытка сильных – огненный недуг! —  
И в ночи бездонной сердце учит  
Спрашивать: о, где ушедший друг?  
А когда сквозь волны фимнама  
Хор гремит, ликуя и грозя,  
Смотрят в душу строго и упрямо  
Те же неизбежные глаза.

(1909)

Оказывается, “белый огонь” – это “огонь страсти”. В первом примере он уже вспыхнул, но еще не достиг необходимого накала. Лирические герои только начали сближаться после годичной разлуки. Вероятно, их дальнейшее сближение, как сближение двух электродов, зажжет “вольтову дугу” страсти, которая, вопреки обычной логике, не соединит влюбленных, а разъединит их, превратит встречу в разлуку, а любовные клятвы в проклятия. Можно сказать, что предпосылка комбинаторных преобразований исходной, первой ситуации заложена в ней с самого начала и обусловлена логикой отношений в мире лирической героини. А пока повторяется тот же самый транзитивный размер, но его реализация отличается рядом особенностей. Во-первых, изменяется “пространственный масштаб” внутритекстовой ситуации. Лирические герои находятся не в “комнате”, а на “земле”, т.е. “камерное” действие превращается в “глобальное”. Во-вторых, все три схемы воплощаются последовательно, в порядке следования четверостиший. В первом говорится о том, что было, о внешней стороне событий. Прошлая ситуация отвечает первой схеме  $A + B + C = 0$ , где  $A$  и  $B$  – *Она* и *Он*, “проклинающие друг друга”, а  $C$  – *огонь* (“страсти, раскаленной добела”). Во втором четверостишии – о дальнейшем их развитии и о том, что за этим последовало во внутреннем плане: *Он* (“друг”) ушел, а *Она* осталась наедине с *огнем* (“огненным недугом”). Это третья схема ситуации:  $A + C = -B$ . В третьем *Он* возвращается, но не в “комнату” и не на “землю”, а в “душу” лирической героини, где и пылает “огонь любви”. Последнюю ситуацию можно выразить той же схемой, что и первую:  $A + B + C$

= 0, рассматривая знак равенства как границу между внешним и внутренним миром лирической героини.

Итак, оба произведения с точки зрения семантической ритмики написаны одним и тем же транзитивным размером вида 1–3–1. Полученный результат показывает, что семантическую ритмику, подобно силлабо-тонической, можно представить в виде системы метров и размеров, если предварительно формализовать понятие семантического метра.

## 2. Схема ситуации: $A + B = -C$ (Он и Она – “здесь”, а огонь – “там”)

О, жизнь без завтрашнего дня!  
Ловлю измену в каждом слове,  
И убывающей любви  
Звезда восходит для меня.

Так незаметно отлетать,  
Почти не узнавать при встрече.  
И снова ночь. И снова плечи  
В истоме влажной целовать.

Тебе я милой не была,  
Ты мне постыл. А пытка длилась,  
И, как преступница, томилась  
Любовь, исполненная зла.

То словно брат. Молчишь, сердит.  
Но если встретимся глазами –  
Тебе клянусь я небесами,  
В огне расплавится гранит.

(1921)

В этом произведении зафиксирован момент преобразования первой схемы ситуации во вторую. Оба лирических героя находятся в одной комнате, в темноте. Огонь способен еще вспыхнуть и “расплавить гранит”, но не вспыхивает. Любовь утасует “здесь” и одновременно разгорается “там”, принимая облик восходящей звезды. Невидимое внутреннее чувство принимает видимую предметную форму, и эта форма – небесное светило. Принимая во внимание следы первой схемы в этой ситуации и следы второй, семантический размер данного произведения можно определить как полиметрический двухстопник вида 1–2.

С большей определенностью вторая схема представлена в произведении:

Я пришла к поэту в гости.  
Ровно полдень. Воскресенье.  
Тихо в комнате просторной,  
А за окнами мороз.  
И малиновое солнце  
Над лохматым сизым дымом...  
Как хозяин молчаливый  
Ясно смотрит на меня!  
У него глаза такие,  
Что запомнить каждый должен,  
Мне же лучше, осторожной,  
В них и вовсе не глядеть.  
Но запомнится беседа,  
Дымный полдень, воскресенье  
В доме сером и высоком  
У морских ворот Невы.

(1914)

Перенос огня на небо завершен, и он становится виден как “настоящее” небесное светило – “малиновое солнце” за окнами комнаты, в которой находятся Он и Она. Схема этой ситуации точно отвечает второму ритмическому варианту:  $A + B = -C$ . Эту же ситуацию (а значит – и ее схему) лирическая героиня надеется “запомнить”, т.е. воспроизвести (повторить) во внутреннем пространстве своего мира. А встрече предшествовало ее ожидание, которое можно представить как одиночное пребывание Его – “здесь” (в комнате), а

*Ее (и солнца)* – “там” (за ее порогом). Следовательно, предшествующую ситуацию можно формально представить как схему вида  $B = -A - C$  (седьмая схема). Полный семантический размер этого произведения – полиметрический трехстопник вида 7–2–2.

Произведение посвящено Александру Блоку, что дает повод для внетекстовой его интерпретации как эпизода из “романа” Ахматовой и Блока, хотя сама Ахматова неоднократно это отрицала. Внутритекстовый контекст показывает, что в схеме ситуации действительно нет явных следов “огня земной любви”. Комнату освещает холодное “зимнее” солнце. Его малиновый цвет – это цвет “костра”, напоминающего растущую в снегу розу: “И малиновые костры,/ Словно розы, в снегу растут”. В этом контексте “малиновое солнце” больше похоже на цветок, чем на источник тепла и света. Можно сказать, что встречу поэтов освещает “огонь небесной любви”, символом которой служит сияющий за окном “небесный цветок” – *солнце-роза*.

### 3. Схема ситуации: $A + C = -B$ (*Она и огонь* – “здесь”, а *Он* – “там”)

Эта схема получает наиболее многочисленные воплощения. Привлекает внимание тот факт, что изменение схемы ситуации сопровождается, как правило, изменением цвета *огня*. Лирическую героиню, когда она остается в одиночестве, окружает не “белый”, а “желтый” *огонь*. Приведем отдельные примеры.

Круг от лампы *желтый*...  
Шорохам внимаю.  
Отчего ушел ты?  
Я не понимаю.

*“Дверь полуоткрыта...”* (1911)

Солнце комнату наполнило  
Пылью *желтой* и сквозной.  
Я проснулась и припомнила:  
Милый, нынче праздник твой.

8 ноября 1913

Проводила друга до передней,  
Постояла в *золотой* пыли.

<...>

Брошена!..

*“Проводила друга до передней...”* (1913)

Тот август как *желтое* пламя,  
Пробившееся сквозь дым...

<...>

И брат мне сказал: настали  
Для меня великие дни.  
Теперь ты наши печали  
И радость одна храни.

*“Тот август как желтое пламя...”* (1915)

Сводом каменным кажется небо,  
Уязвленное *желтым* огнем,  
И нужнее насущного хлеба  
Мне единое слово о нем.

*“Эта встреча никем не воспета...”* (1916)

Третья схема – это схема ситуации “разлука”. Разнообразие конкретных ситуаций создается, во-первых, варьированием “имени” лирического героя. Он именуется “милым”, “другом”, “братом” или никак не именуется. Во-вторых, изображением момента “ухода” как актуального или уже совершившегося события. В-третьих, его мотивировкой (“настали великие дни”), либо изображением без объяснения причин (“Отчего ушел ты?”).

Варируется и пространственный масштаб – он чаще всего “камерный” (действие происходит в комнате), но может быть и “глобальным”. Лирическая героиня расстается с “братом” в городе, куда они пришла “из тихой Карельской земли”. Обычное время разлуки



– вечер (конец дня) или осень (конец года). Последнее подчеркивает “глобальный” и даже “космический” масштаб события.

Источником “желтого огня” является, как правило, *солнце*, а если это искусственные источники освещения, то и они напоминают это небесное светило хотя бы формой (“круг от лампы желтый”) или и формой и положением: фонари в мире лирической героини – тоже круглые (“Зажженных рано фонарей / Шары висят...”).

Это далеко не полный перечень приемов варьирования, но и он наглядно показывает, что признаки *огня* более устойчивы, чем приметы лирического героя. Похоже, что в ситуации “разлука” именно *огонь* замещает ушедшего, а поскольку это, судя по всем признакам, “небесный огонь”, то можно сказать: *Он* уходит, а *Она* остается с “огнем небесной любви”.

Окрашивание *огня* в желтый цвет обусловлено, с одной стороны, естественными причинами (цвет заходящего солнца), а с другой – известной символикой этого цвета (желтый – цвет “измены”). Совмещая эти качества, Ахматова формирует у признака “желтый цвет” новый семантический ореол: желтый – цвет разлуки, что закрепляется с самого начала рифменной связью: “желтый – ушел ты” (первый пример), и одновременно – знак встречи с небесным огнем.

Такая семантика достаточно устойчива и уже в раннем творчестве заметна как последовательное чередование желтого и белого цвета *огня* в рамках одной и той же схемы ситуации.

Муж хлестал меня узорчатым,  
Вдвое сложенным ремнем.  
Для тебя в окошке створчатом  
Я всю ночь сижу с огнем.

Рассветает. И над кузницей  
Подымается дымок.  
Ах, со мной, печальной узницей,  
Ты опять побыть не мог.

Для тебя я долго хмурю,  
Долго-мuku приняла.  
Или любишь белокурую,  
Или рыжая мила?

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!  
В сердце темный, душный хмель,  
А лучи ложатся тонкие  
На несмятую постель.

(1911)

Схема ситуации, представленная в первом четверостишии, имеет вид  $A + C = -B$ , где  $A$  – лирическая героиня,  $C$  – *огонь*, с которым она сидит всю ночь,  $B$  – тот, для кого *Она* сидит с огнем. В последнем четверостишии воспроизводится эта же схема с заменой *огня* свечи на солнечные лучи. (Цвет горящей свечи в поэтическом мире Ахматовой, как правило, желтый, а цвет солнечного луча – белый.) Повторение в тексте одного произведения одной и той же схемы ситуации позволяет определить его семантический размер как монометрический двухстопник вида 3–3.

Помимо текстового повтора схемы ситуации в произведении присутствует еще и подразумеваемый неоднократный внутритекстовый повтор. Лирическая героиня проводит “с огнем” уже не первую ночь. Возлюбленный “опять” не пришел на свидание. “Желтый огонь” свечи, по-видимому, уже неоднократно превращался в “белый огонь” солнечных лучей. Во внутритекстовом контексте повторяются, следовательно, оба варианта схемы, поэтому соответствующий семантический размер определим как  $n$ -кратный монометрический двухстопник вида (3–3) $_n$ .

Разумно ввести, следовательно, различие текстовых и внутритекстовых семантических размеров, чего мы прежде не делали. Текстовый семантический размер определяется числом проявленных в тексте отдельного произведения схем ситуаций, а внутритекстовый

– числом повторов одной и той же схемы или зафиксированной их последовательности во внутритекстовом контексте. На внутритекстовый повтор указывают выражения типа “опять”, “снова”, “тот же”, “все те же”, “как всегда” и мн. др.

Текстовые и внутритекстовые семантические размеры составляют две относительно самостоятельные группы. Группа текстовых размеров представлена преимущественно полиметрическими структурами, а внутритекстовых – монометрическими. Внутритекстовый семантический размер, если в нем указано еще и число повторов, ничем формально не отличается от известных силлабо-тонических размеров, измеряемых определенным количеством стоп.

Разделение семантических размеров на текстовые и внутритекстовые позволяет говорить и о двух возможностях реконструкции смежных ситуаций (предшествующей или последующей). Например, текстовая реконструкция прогнозируемого развития вышеописанной ситуации ожидания возлюбленного – это встреча, т.е. преобразование третьей схемы в первую:  $A + C = -B \rightarrow A + B + C = 0$ .

В текстовом контексте встреча не состоялась. *Он* “опять побыть не мог”, и “постель” осталась “несмятой”. Но во внутритекстовом контексте встреча все-таки происходит. Вместо возлюбленного в комнату проникают “тонкие лучи” и “ложатся” на ту же постель. Схема ситуации во внутритекстовом контексте отвечает, следовательно, первому ритмическому варианту. Напрашивается вывод: истинный возлюбленный лирической героини – “небесный огонь”. В этом контексте понятно, почему “раскаленная добела” страсть не соединяет, а разъединяет влюбленных, превращая текстовую ситуацию встречи во внутренне неустойчивую. Во внутритекстовом контексте поэтического мира Ахматовой “огонь земной любви” замещен “огнем любви небесной”. “Реальный” лирический герой всегда оказывается “третьим лишним”, поэтому должен “уйти” или быть исключен иным способом. Различные варианты “исключения” третьего определяют логику комбинаторных преобразований первой схемы текстовой ситуации.

В дальнейшем мы ограничимся анализом только текстовых контекстов ситуаций и определением их текстовых семантических размеров.

#### 4. Схема ситуации: $A = -B - C$ (*Она* – “здесь”, а *Он* и *огонь* – “там”)

Примером “камерного” варианта реализации этой схемы служит произведение “Белой ночью”:

Ах, дверь не запирала я,  
Не зажигала свеч,  
Не знаешь, как усталая,  
Я не решалась лечь.  
Смотреть, как гаснут полосы  
В закатном мраке хвой,  
Пьянея звуком голоса,  
Похожего на твой.  
И знать, что все потеряно,  
Что жизнь – проклятый ад!  
О, я была уверена,  
Что ты придешь назад.

(1911)

*Она* находится одна в комнате, без *огня* (“не зажигала свеч”), а *Он* и гаснущий (небесный!) *огонь* – за стенами дома. Первоначальный прогноз развития ситуации был связан с надеждой на возвращение лирического героя. Если бы *Он* вернулся, то не доставил бы большой радости лирической героине. Возвращение в комнату без *огня* – это преобразование четвертой схемы ситуации во вторую, а вторая схема, если это схема любовной ситуации, переживается лирической героиней как “пытка”. Если даже *Она* “зажжет свечи”, что формально восстановит первую схему ситуации, то и в этом случае их желтый цвет превратит встречу в разлуку. Четвертая схема ситуации оказывается, с учетом внутритекстовых

смыслов образов, безвыходной для лирической героини. Поэтому она и характеризует свое нынешнее положение как жизнь "в аду", но пока только в переносном смысле.

В "настоящий" ад *Она* попадает три года спустя, "падая" с неба на землю:

За то, что я грех прославляла,  
Отступника жадно хваля,  
Я с неба ночного упала  
На эти сухие поля.

И встала. И к дому чужому  
Пошла, притворилась своей,  
И терпкую злую истому  
Принесла с июльских полей.

И матерью стала ребенку,  
Женою тому, кто пел.  
Но гневно и хрипло вдогонку  
Мне горный ветер свистел.

(1914)

Это уже "глобальный" или даже "космический" вариант воплощения четвертой схемы ситуации – настоящее "изгнание из рая". В результате *Она* оказывается одна "на земле", без *огня* и без возлюбленного. Исходная ситуация – "первозданный рай", в котором Люцифер, самый светлый ангел, еще только "отступник", а не Дьявол, а лирическая героиня, по всей видимости, такое же гордое и непреклонное небесное существо. Поэтому она не остается лежать на земле, а пытается изменить свое положение: "встает", идет в "чужой дом", "притворяется своей", выходит замуж за "певца" (поэта?) и даже "становится матерью". Небесное существо встает на путь земной женщины. Но высшие силы постоянно напоминают о прошлом гневным свистом "горного ветра". Ветер вершин – это, конечно, горный (небесный) ветер.

В контексте "изгнания из рая" высшего существа "за грех гордыни" (а не за вкушение запретного плода с древа познания) становятся понятны периодические возвращения лирической героини "в нагорный храм" в "пламенном сне":

Мне не надо счастья малого,  
Мужа к милой провожу  
И, довольного, усталого,  
Спать ребенка уложу.

Снова мне в прохладной горнице  
Богородицу молить...  
Трудно, трудно жить затворницей,  
Да трудней веселой быть.

Только б сон приснился пламенный,  
Как войду в нагорный храм,  
Пятиглавый, белый, каменный,  
По запомненным тропам.

(1914)

Если рассматривать это произведение во внетекстовом контексте, соизмеряя его содержание с известными житейскими ситуациями, то очевидна только глубокая религиозность лирической героини. Имея, казалось бы, все, что составляет счастье земной женщины, – дом, мужа, ребенка, она называет это "малым счастьем" и молит Богородицу о большем. Но если использовать для сопоставления схемы ситуаций, то данное произведение предстает как продолжение предшествующего. Устремляясь в "пламенном сне" в "нагорный храм", небесное существо всего лишь возвращается на свою "историческую родину". Белый храм в "пламенном сне" – образ того же "белого огня", который наполнял комнату в момент встречи лирических героев. Первые встречи подобного рода происходили "ежегодно", а сейчас уже – "еженощно", в храме. Нельзя сказать, что лирическая героиня

ня “изменяет мужу”, хотя бы в помыслах. Напротив, высшее существо сохраняет верность своей небесной родине и своему “небесному жениху”.

Итак, выход из безнадежной ситуации найден. Если четвертую схему нельзя превратить в первую последовательным переносом “сюда” *Его* и *огня*, поскольку на трансформацию вида  $A = -B - C \rightarrow A + B = -C \rightarrow A + B + C = 0$  наложен запрет, то нет запрета на перемещение “туда” лирической героини. Это и осуществляется с помощью “пламенного сна”:  $A = -B - C \rightarrow 0 = -A - B - C$ . В результате ситуация возвращается к исходной, но схема этой ситуации не первая, а зеркально ей симметричная – пятая. В контексте вышеизложенного, ее можно назвать “схемой райского сада” (ритмического варианта воплощения темы райского сада на уровне семантической метрики).

5. Схема ситуации:  $0 = -A - B - C$  (Все действующие лица “там”, а “здесь” никого нет)

По смыслу формализации встреча происходит где-то “там”, в каком-то ином месте, не “здесь”. Типичным вариантом реализации схемы этой ситуации служит встреча в другом, “не родном” городе и обязательно ночью. Первым примером реализации этой ситуации служит “странный приезд” лирической героини в “древний город”:

Древний город словно вымер,  
Странен мой приезд.  
Над рекой своей Владимир  
Поднял черный крест.

Липы шумные и вязы  
По садам темны,  
Звезд иглистые алмазы  
К богу взнесены.

Путь мой жертвенный и славный  
Здесь окончу я.  
И со мной лишь ты, мне равный,  
Да любовь моя.

<Киев><sup>2</sup> (1914)

“Древний”, да еще “словно вымерший” город одним только этим напоминает старое кладбище. Это ощущение усиливает вид памятника с “черным крестом” в руке и “темнота” лип и вязов в его садах. Можно сказать, что это “город мертвых”, куда приехала лирическая героиня, чтобы окончить свой путь, “жертвенный и славный”. В этом городе вместе с ней лишь *Он* (“лишь ты, мне равный”) и *Любовь* (“да любовь моя”). Окончание жизненного пути – это погребение тела и вознесение души. Лирическая героиня еще на земле, а ее глаза уже видят небо: “Звезд иглистые алмазы / К Богу взнесены”. Перефразировка известного определения любви (небо в алмазах) с добавлением признака “вознесенности” этих “алмазов” к Богу показывает, что речь идет о небесной любви.

Спустя три года схема этой же ситуации повторяется в “зимнем варианте”:

Как площади эти обширны,  
Как гулки и круты мосты!  
Тяжелый, беззвездный и мирный  
Над нами покров темноты.  
И мы, словно смертные люди,  
По свежему снегу идем.  
Не чудо ль, что нынче пробудем  
Мы час предразлучный вдвоем?

Безвольно слабеют колени,  
И кажется, нечем дышать...  
Ты – солнце моих песнопений,

<sup>2</sup> Заголовок в первой редакции, в последующих – без названия.

Ты – жизни моей благодать.  
Вот черные зданья качнутся,  
И на землю я упаду, –  
Теперь мне не страшно очнуться  
В моем деревенском саду.

(1917)

Ночной город, “падение” в котором сопровождается мгновенным переносом лирической героини в “деревенский сад”, показывает, что это иномирный, небесный город. Он такой же безлюдный, как предшествующий. Об этом говорят “обширные площади” и “гулкие мосты”. Покров темноты еще более плотный, но огонь небесной любви сияет и здесь: “Ты – солнце моих песнопений”. О “равенстве” лирических героев свидетельствует завуалированное сходство личного имени лирической героини и характеристики лирического героя: “Ты – жизни моей благодать”. Анна – в переводе с древнееврейского *Благодать*, что неоднократно обыгрывалось Ахматовой и в жизни, и в творчестве.

В небесном городе живут бессмертные. На это указывает обратное сравнение со “смертными”: “И мы, словно смертные люди...”. Бессмертие лирических героев длится всего “час” (“час предразлучный”), а затем Она “падает с неба на землю”. Пятая схема ситуации превращается в четвертую:  $0 = -A-B-C \rightarrow A = -B-C$ .

Возможно, это и был тот “пламенный сон”, о котором говорилось выше. Во всяком случае, семантические размеры произведений “Мне не надо счастья малого...” и “Как площади эти обширны...” – полиметрические двухстопники, первый имеет вид 4–5, а второй – вид 5–4. Они симметричны по размещению ритмических форм схемного метра в схеме размера.

Наблюдаемая симметрия семантических размеров указывает на существование еще одного типа разнообразия ритмических вариантов, создаваемого уже не на уровне метрических, а на уровне размерных схем. Не исключено, что в поэтическом мире Анны Ахматовой реализуется не только комбинативно упорядоченное множество семантических метров, но и вполне определенная система семантических размеров, однако исследование этой проблемы выходит за рамки нашей работы.

Спустя еще почти сорок лет пятая схема повторяется в “летнем” варианте:

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,  
Светила нам только зловещая тьма...

&lt;...&gt;

И мы проходили сквозь город чужой,  
Сквозь дымную песнь и полуночный зной, –  
Одни под созвездием Змея,  
Взглянуть друг на друга не смея.

То мог быть Стамбул или даже Багдад,  
Но, увы! Не Варшава, не Ленинград...

&lt;...&gt;

Мы были с тобою в таинственной мгле,  
Как будто бы шли по ничейной земле,  
Но месяц алмазной фалукой  
Вдруг выплыл над встречей-разлукой...

И если вернется та ночь и к тебе,  
В твоей для меня непонятной судьбе,  
Ты знай, что приснилась кому-то  
Священная эта минута.

Из цикла “Ташкентские страницы”(1959)

Город, как и прежде, не называется по имени, хотя и перечисляются некоторые возможные наименования. Влюбленные (“сумасшедшие”) находятся “в таинственной мгле”, а их путь освещает тьма: “Светила нам только зловещая тьма”. Взгляд лирической героини, как и в первом случае, устремлен в небо; но на этот раз она видит не “звезд иглистые

алмазы”, а “алмазную фелуку” месяца. Третий город такой же “древний”, как первый (“И чудилось: рядом шагают века...”) и явно “земной”, но эта земля – “ничейная”.

Концовка произведения показывает, что нынешняя “встреча-разлука” переживается как еще более кратковременная. Она длится даже не “час”, а всего лишь “минуту”, но минуту “священного времени”. Эта же концовка показывает, что ситуация не только трансформировалась к какому-то неопределенному новому состоянию, но и повторилась еще раз в пространстве внутреннего мира лирической героини – “приснилась”, и это повтор, возможно, не последний. Семантический текстовый размер этого произведения – 5–5, а внутритекстовый – 5–х–5–х–..., где х – неопределенная промежуточная ситуация.

Приведенные примеры показывают, что город, в котором происходят встречи лирических героев, в равной степени располагается и в ином. небесном, и в “ином” внутреннем мире лирической героини. Тьма (Т), окружающая влюбленных в этом городе, – это, согласно тождеству  $T = -C$ , невидимый свет иного мира. Иной мир, следовательно, открыт взору с внешней стороны как “первозданный мрак”. Наполняющий его “белый огонь” виден только внутренним взором.

Почему пятая схема, схема райского сада, воплощается, по преимуществу, в “городских” ситуациях? Во внетекстовом контексте такого вопроса даже не возникает. Первый город – это Киев, в котором Ахматова училась в старших классах гимназии, второй, в описываемый период, – Петербург, а третий – Ташкент, и везде у нее были любовные увлечения. Но нас интересует внутритекстовый контекст, а это другая система отношений. Иной мир во внутритекстовом контексте – это не только райский сад, но и небесный град – священный Иерусалим. В мире лирической героини он первоначально помещался на небе, а затем исчез. На прежнем месте остались только звезды:

Смеркается, и в небе темно-синем,  
Где так недавно храм Ерусалимский  
Таинственным сиял великолепьем,  
Лишь две звезды над путаницей веток...

*Эпические мотивы (1914–1916)*

В этот город и попадают влюбленные в момент встречи, где бы она ни происходила.

6. Схема ситуации:  $C = -A - B$  (огонь остался “здесь”, а Он и Она переместились “туда”)

Шестая схема зеркально симметрична второй, в которой “огонь любви” перемещается “туда”, а лирические герои остаются “здесь”. Поскольку иное пространство (и/или время) в мире лирической героини – это и есть “пространство любви”, то симметричная ситуация – перенос “туда” только лирических героев – логический абсурд. Если “огонь любви” останется “здесь”, то влюбленные перестанут существовать как влюбленная пара “там”. Поэтому шестая схема никогда не актуализируется, а лишь намечается как возможное дальнейшее развитие ситуации:

Чернеет дорога приморского сада,  
Желты и свежи фонари.  
Я очень спокойная. Только не надо  
Со мною о нем говорить.  
Ты милый и верный, мы будем друзьями...  
Гулять, целоваться, стареть...  
И легкие месяцы будут над нами,  
Как снежные звезды, лететь.

(1914)

Схема ситуации, воплощенной в первом четверостишии этого произведения, имеет вид  $A + (B) + C = -B$ , где А – лирическая героиня, (В) – ее теперешний спутник (факультативный персонаж), с которым она прогуливается по саду, С – огонь желтого цвета (желтые фонари), символизирующий разлуку, –В – “настоящий” возлюбленный (Он), о котором Она не желает говорить. Это фактически третья схема, осложненная присутствием “сверхсхемного” персонажа.

Во втором четверостишии предполагается изменение схемы ситуации благодаря переводу факультативного персонажа в состав основных действующих лиц. *Он* уже именуется “милым”, а в дальнейшем станет “другом”, с которым и планируется дальнейшая жизнь. Намеченную схему можно представить в виде:  $C = -A - B$ , где  $C$  – оставшийся в прошлом “огонь любви”, а  $-A$  и  $-B$  – новая пара, которую можно рассматривать как пару влюбленных только формально.

Во внутритекстовом контексте будущее лирической героини видится как одиночество, поскольку и *Он* (“настоящий” возлюбленный) и *Любовь* остались в прошлом. Эту ситуацию можно отобразить с помощью четвертой или восьмой схемы:  $A = -B - C$  или  $B + C = -A$ .

Текстовый семантический размер данного произведения имеет вид 3–6, а внутритекстовый – 3–4 или 3–8.

#### 7. Схема ситуации: $B = -A - C$ (*Он* – “здесь”, а *Она* и *огонь* – “там”)

Поскольку местоположение “там” в мире лирической героини – это иной мир, вечный, а потому и прошлый, и настоящий, и будущий, то и в реализации соответствующих ситуаций обычно совмещаются приметы прошлого и настоящего или прошлого и будущего.

Будешь жить, не зная лиха,  
Править и судить,  
Со своей подругой тихой  
Сыновой растить.

И во всем тебе удача,  
Ото всех почет,  
Ты не знай, что я от плача  
Дням теряю счет.

Много нас таких бездомных,  
Сила наша в том,  
Что для нас, слепых и темных,  
Светел божий дом.

И для нас, склоненных долу,  
Алтари горят,  
Наши к божьему престолу  
Голоса летят.

(1915)

Лирический герой этого произведения, судя по тем обязанностям, которые ему предстоит выполнять, – “править и судить”, занимает довольно высокое социальное положение. Возможно, это царь или король. Лирическая героиня заняла бы не менее высокое положение, если бы они поженились. Но *Он*, по неизвестным причинам, предпочел “тихую подругу”. Лирическая героиня уходит из его жизни и переходит в “светлый божий дом”, к горящему алтарю. *Огонь* земной любви гаснет, но взамен еще ярче разгорается *огонь* любви небесной.

#### 8. Схема ситуации: $B + C = -A$ (*Он* и *огонь* – “здесь”, а *Она* – “там”)

Это схема разлуки, которая воплощается в ситуациях и камерного и глобального (космического) масштабов. Примером камерного воплощения этой схемы служит ситуация “последней встречи”:

Это песня последней встречи.  
Я взглянула на темный дом.  
Только в спальне горели свечи  
Равнодушно-желтым огнем.

*Песня последней встречи* (1911)

Этот “желтый огонь” и освещал, по всей видимости, “последнюю встречу” лирических героев, превращая ее в разлуку. Предшествующая ситуация отвечала, следовательно, первой схеме, а с уходом лирической героини изменилась следующим образом:

$$A + B + C = 0 \rightarrow B + C = -A.$$

Он остался с огнем, а Она – ушла (в темноту). Семантический размер этого произведения – 1–8.

Глобальный масштаб эта ситуация приобретает в случае ухода лирической героини не из дома, а “из жизни”:

Я места ищу для могилы.  
Не знаешь ли, где светлей?  
Так холодно в поле. Унылы  
У моря груды камней.

А она привыкла к покою  
И любит солнечный свет.  
Я келью над ней построю,  
Как дом наш на много лет.

Между окнами будет дверца,  
Лампадку внутри зажжем,  
Как будто темное сердце  
Алым горит огнем.

*Похороны (1911)*

Со слов лирического героя мы узнаем, что Она не только любила, но и продолжает любить “солнечный свет”, т.е. их совместную жизнь освещал и продолжает освещать “небесный огонь”. Эту ситуацию Он и намерен увековечить, построив на могиле возлюбленной земной аналог небесного дома – келью и зажечь в ней земной аналог вечного небесного огня – неугасимую лампаду. Семантический размер этого произведения такой же – 1–8, хотя обе схемы ситуации только намечены, но не актуализированы.

Инверсия этого размера превращает вечную разлуку в серию периодических встреч. Примечательно, что умершая лирическая героиня возвращается к спящему возлюбленному в виде солнечного луча:

А теперь, усопших бестелесней,  
В неутешном странствии моем,  
Я к нему влеваю только песней  
И ласкаюсь утренним лучом.

*“Первый луч – благословенье бога...” (1916)*

Приведенные примеры показывают, что система семантических метров и размеров изоморфна классической силлабо-тонической метрике. Трехсложный силлабо-тонический метр в абстрактном выражении – это конструкция из трех элементов (одного сильного и двух слабых). Теоретически возможны три способа линейного размещения этих элементов, которые и являются его ритмическими вариантами. Дактиль, амфибрахий и анапест – это именно ритмические варианты абстрактно мыслимого трехсложного метра. В стиховедческой теории и практике они фигурируют как самостоятельные метрические единицы, с помощью которых определяется стиховой размер. Стиховая строка определенной метрики выступает в свою очередь как новая метрическая (размерная) единица. Понятие “ритмический вариант” применяется только к этой размерной единице.

Уточнение аксиоматики обнаруживает неполноту концептуальной схемы. Силлабо-тонические метры – это и метрические и размерные единицы. Их силлабический размер измеряется числом слогов. Поэтому вполне допустимо, учитывая различия в тонической маркировке, называть их ритмическими вариантами трехсложного метра. Разнообразие ритмических вариантов создается разнообразием размещений определенного количества ритмических элементов, составляющих данный метр.

Исходя из этой уточненной и расширенной аксиоматики, по образцу силлабо-тонической метрики построена система семантических метров. Выделяемый нами семан-



тический метр можно назвать трехсложным, понимая под этим его “сложенность” из трех элементов. В отличие от силлабо-тонического трехсложника, в котором имеются только два типа элементов, в семантическом трехсложнике присутствуют элементы трех типов. Это действующие лица лирической ситуации.

Семантический трехсложник одновременно сходен и с силлабо-тоническим двухсложником, в котором различают два места – сильное и слабое. Аналогом этих “мест” в семантическом метре служит различное расположений действующих лиц в поэтическом мире, выражаемое с помощью пространственных категорий “здесь” и “там”.

Итак, по набору действующих лиц (типов элементов) семантический метр сходен с трехсложником, а по “пространственной” структуре – с двухсложником. Формальная комбинация этих качеств порождает восемь ритмических вариантов абстрактно мыслимого семантического метра, которые мы рассматриваем как самостоятельные “схемные” метры. В нашем случае они именуются схемами ситуаций или просто схемами.

Различие силлабо-тонических и семантических метров не сводится к иному “качеству” формальной структуры последних. Выделение элементов этой структуры – далеко не тривиальная процедура. Она не сводится к формальному выделению дискретных элементов ситуации, а требует предварительного “вхождения” в нее, “оживления” в образы. Подобно тому как построение формальных ритмических схем в силлабо-тонике требует не только зрения, но и чуткого слуха, так и формализация лирических ситуаций до семантических схем требует не только зрения, но и особого “умозрения”. Стихovedы даже с тренированным слухом нередко затрудняются в тонической маркировке, поскольку градация силы ударений в реальности – не дискретная, а непрерывная функция. Сходные трудности возникают и при выделении элементов семантической схемы.

Если выделение элементов типа *Он* и *Она* не вызывает затруднений и возможно непосредственно в тексте, то выделение третьего действующего лица, формы воплощения которого могут быть самыми разнообразными, возможно только в контексте, причем в контексте не отдельного произведения, а всего поэтического мира. Построение семантической метрики, следовательно, всегда “автороспецифично”, т.е. определяется не только общими принципами метризации, но и природой конкретного поэтического мира. Это, естественно, лишает семантическую метрику той степени всеобщности, которая свойственна силлабо-тонической метрике, но зато позволяет вместо расплывчатых “семантических ореолов” увидеть четкие контуры индивидуальных, авторских личностных смыслов.

Приведенные примеры показывают, что в “романе с огнем” реализованы все потенциально возможные схемные семантические метры, хотя и с различной частотой. В этом отношении семантическая метрика не отличается от силлабо-тонической. Поэты обычно не ограничиваются какой-либо одной метрической формой, а используют, сознательно или бессознательно, разные. Иногда первоначально конструируется именно метрическая схема, которая получает то или иное словесное наполнение, но чаще поэт даже не знает, каким метром он пишет, решая другие задачи. Вероятно, и Ахматова не ставила своей целью реализовать ту или иную семантическую схему, а действовала в этом плане совершенно бессознательно. Изучение семантического ритма позволяет в этом случае обнаружить даже те личностные смыслы, которые скрыты и от самого автора.

Все ритмические варианты, как показывает датировка произведений, реализованы уже в раннем творчестве. Это наводит на мысль, что Ахматова, пусть и не явно, но ощущала семантический ритм и бессознательно пыталась его разнообразить. Если наша догадка верна, то полнота воплощения комбинативно допустимых вариантов семантических метров может служить одной из характеристик семантического разнообразия текста.

Наряду с разнообразием семантических метров в текстах произведений встречаются и разнообразные семантические размеры, что еще более сближает силлабо-тоническую и семантическую метрику. Семантический размер измеряется числом семантических метров. В зависимости от контекста семантические размеры подразделяются на текстовые и

внутритекстовые. Строго говоря, все семантические размеры – внутритекстовые, поскольку один из схемных элементов семантического метра выделяется только во внутритекстовом контексте. Поэтому правильнее говорить о двух ракурсах восприятия семантического размера произведения. В текстовом ракурсе семантические размеры предстают как короткие полиметрические двух- или трехстопники, а во внутритекстовом – как монометрические многостопники.

Термин *стопа* в характеристике семантического размера указывает на сходство принципа определения этого показателя в силлабо-тонике и подчеркивает первичный признак семантического ритма – повтор однотипных или разнотипных семантических стоп (семантических метров), а не вторичный – их “чередование”.

Обобщенная ритмика “встреч” и “разлук” лирических героев, воспринимаемая через призму семантического метра, предстает как набор стандартных ситуаций, задаваемый набором его ритмических вариантов. Каждая из них воплощает определенную схему и поэтому приобретает соответствующую “семантическую окраску”. Сходство “семантической окраски” особенно заметно при сопоставлении произведений, написанных одним и тем же семантическим метром. Избегая тавтологии, автор использует два основных способа повышения смыслового разнообразия.

Первый способ – внесение дополнительных оттенков значения в уже имеющуюся схему. Это достигается изменением масштаба действия (переход от “камерного” к “глобальному”), места и времени события, его длительности, формы воплощения *огня* (в “романе с *огнем*”) и т.п.

Второй способ – сохранение или изменение самой семантической схемы, что проявляется как повторение или варьирование семантического размера. Простейший прием – это внутритекстовый повтор ситуации с помощью выражений типа “снова”, “опять” и т.п. Так создаются монометрические внутритекстовые размеры неопределенной длины. Более сложный (в структурном смысле) прием – повторение в тексте той же или видоизмененной схемы. Так создаются текстовые моно- и полиметрические размеры фиксированной длины. Конкретные виды текстовых и внутритекстовых размеров могут не совпадать, что создает еще один источник семантического разнообразия поэтических произведений.

Анализ семантической метрики и ритмики ахматовского стиха показывает, что он не более тавтологичен, чем тонический метр, а так называемые повторы тем и сюжетов оказываются при ближайшем рассмотрении специфическими приемами порождения семантического разнообразия.

Помимо формальной стороны семантической ритмики, остановимся и на ее содержании, точнее, на возможных внетекстовых, текстовых и внутритекстовых ее интерпретациях.

Лирика Ахматовой воспринимается во внетекстовом контексте преимущественно как любовная. Такому восприятию не противоречит и текстовый контекст. Но с учетом внутритекстового контекста такое восприятие представляется односторонним. “Огонь любви”, пылающий в одном из любовных романов лирической героини – “романе с *огнем*”, лишь внешне напоминает “огонь земной любви”. Во всех без исключения ситуациях, как показано выше, подразумевается “огонь небесной любви”. Автор воспевает, по существу говоря, не земную, а “небесную” *Любовь*.

В этом контексте новый смысл приобретает даже такая типичная для любовных отношений ситуация, как разлука влюбленных. Чаще всего реализуется третья (по нашей классификации) схема этой ситуации: *Она* и *огонь* – “здесь”, а *Он* – “там”, – встречающаяся и в ранних, и в поздних произведениях. Эта ситуация обычно окрашена “в желтый цвет” – цвет разлуки. Но поскольку любое воплощение *огня* в мире лирической героини – это видимая форма невидимого “небесного огня”, то и видимый желтый цвет, вероятно, бледный отблеск золотого цвета иного мира. Высокая частота реализации именно этой ситуации наводит на мысль, что данная схема передает какой-то особый, наиболее значи-

мый для автора смысл, не сводимый к текстовому, и тем более – к внетекстовому контексту.

Дополнительным аргументом в пользу изучения внутритекстовых смыслов как условия полноты понимания ахматовских текстов служит высказывание Н. Я. Мандельштам, одной из ближайших подруг Ахматовой. Затрагивая в своих воспоминаниях эту проблему, она пишет: «...держал речь Вольпин. Он рассуждал о том, что из поэтов ему, Вольпину, интересны Есенин и Маяковский <...>. Ахматову ему читать скучно – зачем ему Ахматова? Подумаешь тоже: любит – не любит... В своевольной атмосфере двадцатых годов появился своевольный читатель, который желал, чтобы ему чесали пятки. Этот читатель жаждал “новаторства” и, кроме новаторства, не признавал ничего... <...>. ...Этот читатель даже не заметил, что Ахматова – поэт не любви, а отказа от любви...»<sup>3</sup>. “...Последняя книга не так обглодана, как другие, но и в ней она стилизована под поэта любви, а не отречения. Эта жизнелюбивая женщина смолоду отказалась от всех земных благ”<sup>4</sup>.

Итак, Ахматова, по мнению Надежды Яковлевны, только “стилизована под поэта любви”, а главная тема ее творчества – тема “отказа от любви”. Разумеется, это не исчерпывающая характеристика ахматовской любовной лирики, а указание на тот аспект содержания, который обычно игнорируется.

Даже если Ахматова только “стилизована под поэта любви”, это не означает, что имеющиеся работы, в которых интерпретируется исключительно текстовый контекст (“исповедь женской души”) или текстовый с сочетанием с внетекстовым (поиски прототипов), лишены всякого смысла, а их авторы описывают не более чем свои собственные субъективные ощущения, не запланированные поэтом и потому не имеющие отношения к тому, что он хотел выразить. Напротив, именно такая стилизация и предполагает возможность восприятия только текстового контекста и допускает все разнообразие его трактовок. Но, кроме текстового, имеется еще и авторский внутритекстовый контекст, который ощутим только при восприятии всего поэтического мира. А в этом контексте открываются совсем другие значения. В частности, внутритекстовая характеристика ахматовской любовной лирики может звучать так: Ахматова – поэт отказа от земной любви в пользу любви небесной. И это лишь один из внутритекстовых смыслов, раскрываемых в “романе с огнем”.

### Роман с цветами

Граница, разделяющая мир лирической героини на внешний и внутренний, земной и небесный, может быть не только подразумеваемой, но и вполне реальной. “Материализуется” она обычно в виде зеркала. Актуальная оппозиция двух миров предстает в этом случае как “предзеркалье” и “зазеркалье”. Система комбинаторных преобразований схем ситуаций приобретает в результате новый оттенок значения – значение поэлемента переноса схемных элементов из предзеркалья в зазеркалье и наоборот или поэлемента “зеркального отражения”. Внутритекстовое “зеркальное отражение” сопровождается, как правило, изменением внешнего облика действующего лица.

Наиболее характерным примером служит одновременный перенос в зазеркалье всех трех действующих лиц:

Красотка очень молода,  
Но не из нашего столетья,  
Вдвоем нам не бывать – та, третья,  
Нас не оставит никогда.  
Ты подвигаешь кресло ей,  
Я щедро о ней делюсь цветами...  
Что делаем, не знаем сами,  
Но с каждым мигом все страшней.

<sup>3</sup> Мандельштам Н.Я. Об Анне Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 306–307.

<sup>4</sup> Там же. С. 310.

Как вышедшие из тюрьмы,  
Мы что-то знаем друг о друге  
Ужасное. Мы в адском круге,  
А может, это и не мы.

В зазеркалье (1963)

Начертим “адский круг”, в которой находятся лирические герои, и разделим его на две половины. Получаем схему пространственного размещения действующих лиц. “Здесь”, в левой части, в предзеркалье, находится лирическая героиня (*Она*), лирический герой (*Он*) и *цветы*. Этому размещению отвечает первая схема ситуации ( $A + B + C = O$ ).

В зазеркалье тот же лирический герой, те же *цветы* и только вместо лирической героини – “красотка”. Схема ситуации зеркально повторяет первую. Текстовый размер этого произведения 1–5, а внутритекстовый – 1–5–1–5... (многократный повтор, создающий “адский круг”).

Очевидно, эта “красотка” – лирическая героиня в молодости. Зеркало не просто повторило ситуацию, но и воскресило в памяти лирической героини ее прежний образ, обратило время вспять, что и замкнуло “адский круг”. Можно сказать, что зеркало в мире лирической героини – это “зеркало времени”. Отражение в зеркале имеет смысл “путешествия во времени” – в прошлое или будущее.

Отражение в зеркале описано как совершенно незнакомый человек, не похожий на оригинал, но таинственно связанный с ним. Если это общее правило, то и *Он* и *цветы* – лишь символические замещения реальных персонажей, о прототипах которых можно только догадываться. Сосредоточим внимание, анализируя “роман с цветами”, на свойствах *цветов* и попытаемся реконструировать исходный прототип этого образа. Сохраним прежнюю последовательность “глав”, ограничиваясь указанием их номеров.

#### 1. $A + B + C = O$ (все действующие лица – “здесь”)

“Роман с *цветами*” начинается в том же месте, что и “роман с *огнем*” Во время встречи с лирическим героем в комнате, наполненной “белым огнем”, *Она* слышит не только “тот же голос” и видит “тот же взгляд”, но и ощущает аромат “свежих лилий”. Можно сказать, что комнату наполняет “ароматный белый огонь”.

Присутствие именно *лилии* весьма показательно. *Лилия* в мире лирической героини – это “небесный цветок” и одна из форм ее будущего воплощения. “Уподобься небесному крину” (крин – небесная лилия), – говорит ей “святитель из кельи” спустя пять лет (*Моей* сестре, 1914), а еще спустя 25 лет “знакомый голос” напоминает:

Что же ты на земле замешкалась  
И венец надеть не торопишься?  
Распустился твой крин во полунощи,  
И фата до пят тебе соткана.

“Уложила сыночка кудрявого...” (1940)

В этом контексте упоминание одной только *лилии* в момент повторной встречи лирических героев “через год” достаточно, чтобы трактовать ситуацию как встречу “на небесах” через многие годы. Во внутритекстовом контексте эта ситуация ретроспективно предстает как стилизация райского града и райского сада под обычную комнату, наполненную белым *огнем* и (предположительно белыми же) *цветами*. Эта же схема встречается и в позднем творчестве:

Так уж глаза опускали,  
Бросив цветы на кровать,  
Так до конца и не знали,  
Как нам друг друга называть.  
Так до конца и не смели  
Имя произнести,

Словно замедлив у цели  
Сказочного пути.

(1965)

Оба лирических героя снова в комнате с цветами. Огня не видно, но цветы брошены "на кровать", т.е. занимают то же место на "несмятой постели", которое прежде занимали солнечные лучи. Можно сказать, что "небесный огонь" материализовался в форме цветов. Цветы, следовательно, и в этом случае фигурируют в качестве символа небесной любви.

Если сопоставление текстового контекста с внетекстовым позволяет говорить о необычайной "свежести чувств" автора, то сопоставление текстового и внутритекстового показывает, что последний получает все более явное выражение даже в так называемой любовной лирике. Встреча с "небесным огнем" уже не подразумевается, а изображается "непосредственно", прямым указанием одной из типичных форм его воплощения.

2.  $A + B = -C$  (Он и Она – "здесь", а цветы – "там")

В "романе с огнем" эта ситуация реализована как актуальная. Оба лирических героя находятся в комнате, а убывающий "огонь любви" виден за ее стенами как восходящая звезда. В "романе с цветами" реализация этой ситуации планируется в будущем, которое представляется как встреча в комнате без цветов:

Пока не свалюсь под забором  
И ветер меня не добьет,  
Мечта о спасении скором  
Меня, как проклятие, жжет.

<...>

Войдет он и скажет: "Довольно,  
Ты видишь, я тоже простил", –  
Не будет ни страшно, ни больно...  
Ни роз, ни архангельских сил.  
Затем и в беспамятстве смуты  
Я сердце мое берегу,  
Что смерти без этой минуты  
Представить себе не могу.

"Пока не свалюсь под забором..." (1921)

Упоминание "роз" и особенно "архангельских сил" наводит на мысль, что лирические герои расстались в райском саду. Возможно, это продолжение все той же темы "изгнания из рая" за "восхваление отступника", которое завершилось "падением" лирической героини с неба на землю. Будучи "проклятой", она "притворилась" обычной земной женщиной, вышла замуж, родила ребенка, а год спустя, в "пламенном сне", начинает периодически возвращаться на свою небесную родину.

На этот раз тема получает новый поворот. Обжигающее ощущение "проклятия" сменяется такой же "обжигающей мечтой", но уже "о спасении". Гордое противостояние (бунт против Бога), именуется "беспамятством смуты". Лирическая героиня как бы полностью смиряется со своей ролью "земной женщины" и видит будущее не как возвращение на небо, а как встречу с любимым "на земле", без всяких признаков "небесного огня". Но огонь присутствует и здесь, только не в видимой форме небесного цветка – розы, а в невидимой, но не менее осязаемой форме, как "мечта о спасении", жгущая как "проклятие".

Предполагаемую последовательность событий можно представить в виде последовательной трансформации схем ситуаций: 5.  $0 = A - B - C \rightarrow$  4.  $A - B - C \rightarrow$  2.  $A + B = -C$ .

С учетом внутритекстового контекста эти схемы можно обозначить соответственно как "рай", "изгнание из рая", "томление о рае". Текстовые ситуации встреч и разлук переосмысливаются во внутритекстовом контексте как эпизоды священной истории.

3.  $A + C = -B$  (Она и цветы – “здесь”, а Он – “там”)

Варианты воплощения этой схемы в “романе с цветами” столь же многочисленны, как и в “романе с огнем”. Более того, в этих *цветах* почти всегда виден или ошутим “небесный огонь”, что позволяет соответствующие ситуации рассматривать как общую часть этих романов.

Я несу букет левкоев белых.  
Для того в них тайный скрыт огонь,  
Кто, беря цветы из рук несмелых,  
Тронет теплую ладонь.

Обман. “Синий вечер...” (1910)

Цветы в руках лирической героини – источник “тайного огня”, который станет явным, если Он прикоснется к ее ладони. В момент вручения цветов между влюбленными вспыхнет тот самый “белый огонь”, который сопутствует всем подобным встречам. Прогнозируемое развитие ситуации:  $A + C = -B \rightarrow 0 = -A - B - C$ , т.е. “возвращение в рай”.

Напоминанием о прежней “райской жизни”, которая закончилась много “веков” назад, служит встреча с розовым кустом, охваченным “белым пламенем”:

Хорошо здесь: и шелест, и хруст,  
С каждым утром сильнее мороз,  
В белом пламени клонится куст  
Ледяных ослепительных роз.  
И на пышных парадных снегах  
Лыжный след, словно память о том,  
Что в каких-то далеких веках  
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

(1922)

“Тайный” (невидимый) огонь становится видим как “белое пламя”. Схема развития ситуации зеркально симметрична предшествующей, что позволяет говорить об инверсии семантического размера. Если предшествующий локальный семантический размер имеет вид 3–5, то инверсия превращает его в размер вида 5–3.

Понятие *локальный семантический размер* означает, что речь идет не о размере всего произведения, а только отдельной его части. В данном случае – о размере процитированного отрывка. Этот отрывок завершает третью часть цикла “Обман”, которая начинается другим размером:

Синий вечер. Ветры кротко стихли,  
Яркий свет зовет меня домой.  
Я гадаю: кто там? – не жених ли,  
Не жених ли это мой?..

Обман. “Синий вечер...” (1910)

Она – “здесь”, а Он (предполагаемый “жених”) и огонь (“яркий свет”) – “там”. Исходную ситуацию описывает четвертая схема:  $A = -B - C$ , которая трансформируется, по ходу действия, в третью. Текстовый размер этой части – 4–3, а с учетом внутритекстового контекста – 4–3–5.

Еще более сложен семантический размер всего цикла “Обман”. Отметим только исходную и конечную ситуации. Исходная ситуация:

Весенним солнцем это утро пьяно,  
И на террасе запах роз слышней  
<...>  
О, сердце любит сладостно и слепо!

“Здесь” и Она, и огонь (весеннее солнце), и цветы (розы, ошутимые по запаху), и Любовь. Можно сказать, что лирическая героиня находится в райском саду. Конечная ситуация:

О, вы приедете к нам  
Завтра по первопутку.

Свечи в гостиной зажгут,  
Днем их мерцанье нежнее,  
Целый букет принесут  
Роз из оранжереи.

Исходная ситуация должна повториться, но уже в “желтом свете” зажженных свечей, что превращает встречу в разлуку. *Огонь* постоянно соседствует с *цветами* в подобных ситуациях:

Последний луч, и желтый и тяжелый,  
Застыл в букете ярких георгинов...

*Вечерняя комната <1912>*

Но их яркость, похоже, вполне самостоятельное свойство. Георгины остаются такими же яркими и без видимой “подсветки”:

А раскрашенные ярко  
Прямо стали георгины  
Вдоль серебряной дорожки,  
Где улитки и полын.

*“Сколько раз я проклинала...” (1915)*

Вероятно, “яркость” *цветов* обусловлена постоянным присутствием в них невидимого (белого) “небесного огня”. На это указывают, в частности, ситуации, в которых упоминаются одни только *цветы*, но эти цветы всегда белые. Например, расставаясь с возлюбленным, лирическая героиня выходит в сад и видит: “На кустах зацветает крыжовник...”. Привлекая внетекстовый контекст, заметим, что цветки крыжовника, как правило, белые и очень редко – розовые. “Исцеляясь от любви” (“Исцелил мне душу царь небесный / Ледяным покоем нелюбви”), она снова выходит в сад и “подстригает сирень”: “Подстригаю на кустах сирени / Ветки те, что нынче отцвели...”. Сирень во внетекстовом контексте – “сиреневая”, но в мире лирической героини она всегда белая: “И ходить на кладбище в поминальный день, / Да смотреть на белую божью сирень”.

Можно предположить поэтому, что если речь идет просто о *цветах*, то подразумевается во внетекстовом контексте их окрашенность в белый или какой-то иной, но непременно яркий цвет. “Ботанический” вид *цветов* не имеет, по-видимому, особого значения. *Огонь* и *цветы* предстают в мире лирической героини как взаимозаменяемые образы, поскольку представляют собой различные формы воплощения одной сущности – “небесного огня”.

Текстовая ситуация

И на груди моей дрожат  
Цветы небывшего свиданья.

*“На шее малких цветков ряд...” (1913)*

во внетекстовом контексте выглядит не столь драматично. Огонь небесной любви продолжает согревать ее сердце, что подчеркивает и целый ряд “мелких цветков”.

4.  $A = -B - C$  (Она – “здесь”, а Он и цветы – “там”)

В тексте эта схема воплощается во внутренне неустойчивых ситуациях. Неустойчивость выражается в том, что лирические герои стремятся изменить свое положение. Первоначально такую попытку предпринимает Он. Со слов лирической героини мы узнаем, что Он готов оставить окружающие его *цветы*:

Вокруг тебя и воды и цветы,  
Зачем же к нищей грешнице стучишься?

*“Высокомерьем дух твой помрачен...” (1917)*

Если бы возвращение состоялась, то четвертая схема ситуации превратилась бы во вторую:  $A = -B - C \rightarrow A + B = C$ , во встречу “на земле”, без “роз” и без “архангельских сил”. Спустя 30 лет “туда”, в “зазеркалье”, мысленно переносится сама лирическая героиня, что превращает четвертую схему в пятую – схему райского сада:

И время прочь, и пространство прочь,  
Я все разглядела сквозь белую ночь:  
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,  
И сигары синий дымок,  
И то зеркало, где, как в чистой воде,  
Ты сейчас отразиться мог.

Наяву (1946)

Это превращение происходит не только во внутритекстовом контексте, но и в текстовом. Если не принимать во внимание разнообразие форм воплощения *огня* в мире лирической героини, можно говорить, что в “зазеркалье” – пусто. Лирический герой мог бы “отразиться”, но так и не “отразился”. На самом деле “виден” и *Он*, но лишь как тающий “след” былого *огня* – “сигары синий дымок”.

Как “естественный след” огня, дым в мире лирической героини, часто выступает и как его “заместитель”. Он сопутствует первой встрече с возлюбленным:

А скорбных скрипок голоса  
Поют за стелющимся дымом:  
“Благослови же небеса –  
Ты первый раз одна с любимым”

Вечером (1913)

а в дальнейшем – жжет, как *огонь*:

Тяжела ты, любовная память!  
Мне в дыму твоём петь и гореть,  
А другим – это только пламя,  
Чтоб остывшую душу греть.

“Тяжела ты, любовная память!” (1914)

Этот же пример показывает, во-первых, что *огонь* и *дым* соотносятся в мире лирической героини как *Любовь* и “любовная память”, а во-вторых, что “дым” для нее – это “пламя” для “других”. Примечательно в этом плане сопоставление с “дымом” не “любовной памяти”, а себя:

Как дым от жертвы, что не мог  
Взлететь к престолу сил и славы,  
А только стелется у ног,  
Молитвенно целую травы, –

Так я, Господь, простерта ниц:  
Коснется ли огонь небесный  
Моих сомкнувшихся ресниц  
И немоты моей чудесной?

«Я так молилась: “Утоли...”» (1913)

Дым как форма существования лирической героини – это “беспламенное” воплощение *огня*. Небесный огонь пылает внутри и виден как “синее пламя” в ее глазах: “И очей моих синий пожар”. Угасая, он превращается в голубой (“нежно-голубой”) дым:

Не надо мне души покорной,  
Пусть станет дымом, легок дым,  
Взлетев над набережной черной,  
Он будет нежно-голубым.

“Мне больше ног моих не надо...” <1911>

Добавим к этому, что “дым” – это еще и наименование цветочных ароматов: “...а фиалок дым / Все благовонней”, а “цвет” благовоний – синий: “Синий ладан над травкою стелется”.

Перечисленного достаточно, чтобы убедиться в совпадении внутритекстовых символических значений слов “огонь” и “дым”. Внешний облик лирического героя не отразился в “чистой воде зеркала”, но его истинные черты лирическая героиня все-таки разглядела и отобразила с предельной четкостью. Встреча с возлюбленным в райском саду состоялась. Семантический размер этого произведения – 4–5.



5.  $0 = -A - B - C$  (все действующие лица – “там”)

Одним из воплощений этой схемы служит встреча лирических героев “в цветнике”:

И в тайную дружбу с высоким,  
Как юный орел темноглазым,  
Я, словно в цветник предосенний,  
Походкою легкой вошла.  
Там были последние розы...

*“И в тайную дружбу с высоким...” (1917)*

“Цветник”, о котором идет речь, – это невидимый, “внутренний цветник”, символ и образ “тайной дружбы”.

Попутно заметим, что *строения* и *растения* – две основные формы, в которые воплощаются внутренние состояния лирической героини. Если это позитивные переживания, то появляется “небесный град” и/или “райский сад”, а если негативные, то какие-то “слепые стены” и “черный сад”:

Как будто все, с чем я внутри себя  
Всю жизнь боролась, получило жизнь  
Отдельную и воплотилось в эти  
Слепые стены, в этот черный сад...

*Северные элгии. Вторая (1942)*

6.  $C = -A - B$  (цветы – “здесь”, а Он и Она – “там”)

В “романе с огнем” этой схеме отвечали встречи лирических героев в ночном городе – земном прообразе небесного Иерусалима. Одной из предпосылок реализации этой схемы послужило тождество  $T = -C$  (*тьма* – это невидимый *свет*). Аналогом невидимой формы цветка служит его запах. Цветы в мире лирической героини пахнут другими городами и странами: “Мимоза пахнет Нищей и теплом...”, “И Азией пахли гвоздики...”, но этого не достаточно для подобной реализации схемы. Цветы должны пахнуть не другим, а “иным миром”. Единственный известный запах иного мира – запах тления. Кроме того, запах цветка, как невидимая его форма, не противостоит цветку, как мрак – свету, а сопутствует ему. Все это заставляет искать новые ситуации для воплощения шестой схемы в “романе с цветами”. И такая ситуация появляется уже в раннем творчестве:

Цветов и неживых вещей  
Приятен запах в этом доме.  
У грядок груды овощей  
Лежат, пестры на чернозем.

Еще струится холодок,  
Но с парников снята рогожа.  
Там есть прудок, такой прудок,  
Где тина на парчу похожа.

А мальчик мне сказал, боясь,  
Совсем взволнованно и тихо,  
Что там живет большой карась  
И с ним большая карасиха.

(1913)

Пространственной разметке “здесь” и “там” отвечает оппозиция “этот дом” и “тот” пруд. Цветы находятся “здесь” (“в этом доме”), а лирические герои – “мальчик” и “девочка”(?), либо у парников, либо на берегу пруда, т.е. “там”, за пределами дома. Такое размещение отвечает шестой схеме и передает тот же смысл.

В “романе с огнем” смысл этой схемы – счастливое соединение влюбленных в ином мире, “на небесах”. В “романе с цветами” на это соединение намекает упоминание “супружеской пары” – “большого карася” и “большой карасихи”. Это зооморфная проекция “мальчика” и “девочки” в будущее, когда они вырастут и станут “большими”.

“Прудок”, в котором живут “большие” рыбы, это “дом для рыб”. Он как бы продолжает и одновременно замыкает серию из трех “домов”, возвращая к первому. Первый – “дом для людей”, с *цветами* и “неживыми вещами”, уже покинут. Второй – “дом для овощей”, тоже “нежилой”: “...с парников снята рогожа”. И только “прудок” обитаем, но его таинственная жизнь скрыта от глаз “парчевым занавесом” тины.

Совпадает не только общий смысл, но и “направление движения”. В “романе с огнем” движение начинается из “древнего города”, который “словно вымер” и завершается перемещением в иной (небесный) мир. В “романе с *цветами*” движение начинается из дома с “неживыми вещами” и завершается берегом пруда – границей иного (подводного) мира.

Упоминание *цветов* в этом произведении, да еще с акцентом на их “приятный запах”, выглядит ничем не мотивированным. Но с учетом внутритекстового контекста можно высказать предположение, что автор решал задачу на конструирование ситуации воплощения шестого ритмического варианта семантического метра. Нельзя с уверенностью утверждать, что была поставлена именно эта задача, но нельзя и полностью исключать эту возможность.

Поэтическое творчество – это не только отклик на “злободневные события”, но и решение специальных, не всегда явно сформулированных задач – композиционных, ритмических, колористических и т.п. В экспериментальной поэзии такие задачи ставятся в явном виде и предлагаемые решения достаточно очевидны. Но они возникают и без специального экспериментирования, в силу естественного “сопротивления материала”.

Семантический ритм как компонент ритмической организации произведения, если даже и не ощущается автором сознательно, будет предопределять выбор тем и сюжетов (подобно тому, как силлабо-тонический ритм предопределяет выбор слов), создавая свои специфические проблемы. Одна из них – полнота воплощения ритмических вариантов. Реализация редких комбинативно возможных вариантов семантического метра свидетельствует, что Ахматова уже в раннем творчестве, сознательно или бессознательно, создавала и осваивала эту ритмическую систему.

7.  $B = -A - C$  (Он – “здесь”, а Она и цветы – “там”)

Эта ситуация намечена как будущее событие:

И тогда из грядущего века  
Незнакомому человека  
Пусть посмотрят дерзко глаза,  
И он мне, отлетевшей тени,  
Даст охапку мокрой сирени...

ПБГ. Реска, 16 (1940)

Посмертное вручение *цветов* можно интерпретировать в текстовом контексте как запоздалое признание в любви. Во внутритекстовом же мы видим, что лирическая героиня не расстается с *цветами* и после смерти. Седьмая схема симметрична третьей, а в третьей это “цветы небывшего свиданья”. Инверсия схемы превращает “небывшее” в будущее и возвращает *цветы* в руки лирической героини.

8.  $B + C = -A$  (Он и цветы – “здесь”, а Она – “там”)

Намек на реализацию этой схемы присутствует в предыдущем примере. “Незнакомый человек” (Он) с “охапкой сирени” (*цветы*) первоначально размещался “здесь”, а Она (лирическая героиня в виде “отлетевшей тени”) – “там”, т.е. подразумеваемая исходная ситуация отвечала восьмой схеме.

Эту же схему находим и в ранних произведениях:

И бледный, с букетом азалий,  
Их смехом встречает Пьеро:

“Мой принц! О, не вы ли сломали  
На шляпе маркизы перо?...”

*Маскарад в парке <1912>*

Пьеро с букетом азалий до встречи находился “здесь”, а “маркиза”, в которую он влюблен – “там” (в беседке). Ситуация, отвечающая восьмой схеме, и в этом случае представлена как предшествующая.

Итак, “роман с цветами” структурно подобен “роману с огнем”. В нем полностью реализованы все комбинаторно допустимые варианты семантического метра, а в ряде случаев совпадают даже оттенки значения. Основные различия конкретных ситуаций связаны с природой границы. В “романе с цветами” это чаще всего зеркало или его аналог, разделяющий мир на прошлое и настоящее или настоящее и будущее, а не “поверхность неба”, разделяющая мир на “земной” и “небесный”.

Особое внимание привлекает третья схема, наиболее часто встречающаяся с тем же контрастом текстовой и внутритекстовой семантики. Подобный контраст присутствует во всех ситуациях, отвечающих определению “разлука”, но не везде он бросается в глаза. Чем обусловлен этот контраст?

Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что нет смысла вне контекста. Смысл – это всегда отношение между означающим и означаемым. Означающим в нашем случае является текст, а означаемым – либо внетекстовая, либо внутритекстовая реальность. Соответственно каждое текстовое высказывание потенциально содержит два смысла – внетекстовый и внутритекстовый. Текстовым контекстом мы называем, следуя сложившейся практике, внетекстовый контекст, поскольку текст обычно интерпретируется на фоне внетекстовой реальности. Понятия *текстовый* и *внетекстовый* здесь – синонимы.

Отдельное произведение, воспринимаемое вне поэтического мира автора, может быть интерпретировано только во внетекстовом контексте, раскрывающем его внетекстовые (текстовые) смыслы. Сопоставление произведений в системе поэтического мира открывает “скрытые” в них внутритекстовые смыслы, выражающие “истинное” мироощущение лирической героини.

В текстовых ситуациях, отвечающих третьей схеме, лирическая героиня страдает в разлуке с любимым, а во внутритекстовом контексте оказывается, что она утешена “огнем небесной любви”. Эту семантическую диссимметрию можно объяснить, принимая во внимание либо текстовый, либо внетекстовый контексты, и обе интерпретации будут “правильными”.

Во внетекстовом (и в текстовом) контексте Ахматова называла своим учителем И. Анненского, который в статье “Символы красоты у русских писателей” писал: “Но с особой охотой поэт *симулирует страдание*. Симулирует, конечно, как поэт, т.е. *творчески*, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует. Из похорон элегии не выпроишь. <...>. Поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе, пускай не реальному ... есть в сущности самое яркое отрицание подлинного страдания и жгучего сострадания”<sup>5</sup>.

“Разоблачая” поэта как “симулянта” и подчеркивая, что никакой “правды жизни” в поэзии нет и быть не может, Анненский далее формулирует свою эстетическую концепцию: “*Отрицательная, болезненная сила муки уравнивается в поэзии с и л о ю к р а с о т ы, в которой заключена возможность счастья*” (курсив Анненского, разрядка наша. – В.К.)<sup>6</sup>.

Смысл этой концепции в том, что невозможно избежать страданий в жизни, но их можно “уравновесить в поэзии силой красоты”. Созидание “красоты” – вот главное предназначение поэта.

<sup>5</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения. М., 1987. С. 225.

<sup>6</sup> Там же. С. 227.

Если допустить, что Ахматова придерживалась этой же эстетической концепции, то причина несовпадения текстового и внутритекстового смыслов ее произведений становится очевидной. Первоисточник красоты для религиозного сознания – творческая Любовь Божия, освещающая и согревающая этот мир. О ней и пишет Ахматова, “стилизуя” тексты своих произведений под любовную лирику. Огонь небесной любви “просвечивает” в текстовом контексте и ослепительно сияет во внутритекстовом.

Во внутритекстовом контексте ситуация выглядит иначе. Лирическая героиня – иномирное существо, изгнанное из рая одновременно с Люцифером. Ее нынешнее существование в облике земной женщины доставляет ей невыразимые муки, а “огонь земной любви” их еще более усиливает, напоминая о небесной родине. “Небесный огонь” невидим, поэтому может воплотиться в любой видимой форме. Их-то и перебирает лирическая героиня.

Ахматовская любовная лирика в этом контексте – повествование о “земной непоправимой доле” небесного существа, лишённого огня небесной любви, но не оставляющего попыток найти ему эквивалентную замену.

Текстовый и внутритекстовый контексты не совпадают в рамках отдельного произведения, но совмещаются в пространстве поэтического мира. Смыслы, обнаруживаемые в разных контекстах, подобны двум плоским ортогональным проекциям трехмерного тела. Например, конус с торца выглядит как круг, а сбоку – как треугольник. Бессмысленно спорить, какая из этих проекций “точнее”.

### Роман со стихами

*Стихи* – традиционная форма выражения чувства *Любви*, как “разделенной”, счастливой, так и “неразделенной”, несчастной. Какой из этих форм отвечают *стихи* в мире лирической героини?

Промолвил, войдя на закате в светлицу:  
“Люби меня, смейся, пиши стихи!”

“Был он ревнивым, тревожным и нежным...” (1914)

Судя по этой цитате, лирический герой полагает, что стихи – выражение чувства счастливой любви. Как бы продолжая диалог, уже весной следующего года лирическая героиня отвечает:

Я улыбаться перестала,  
Морозный ветер губы студит,  
Одной надеждой меньше стало,  
Одною песней больше будет.

“Я улыбаться перестала...” (1915)

Лирическая героиня, следовательно, пишет стихи, когда *Любовь* уже “ушла”. Другими словами, если *Она* и *стихи* – “здесь”, то *Он* – “там”. Это третий ритмический вариант семантического метра.

Во всех ситуациях “романа со стихами” отображается почти исключительно третья схема:  $A + C = -B$ . Поэтому рассмотрим разнообразие ситуаций, в которых она воплощается. Примером наиболее полного воплощения данной схемы является произведение:

Не будем пить из одного стакана  
Ни воду мы, ни сладкое вино,  
Не поцелуемся мы утром рано,  
А вечером не поглядим в окно.

Ты дышишь солнцем, я дышу луною,  
Но живы мы любовью одною.  
Со мной всегда мой верный, нежный друг,  
С тобой твоя веселая подруга,

Но мне понятен серых глаз испуг,  
И ты виновник моего недуга.  
Коротких мы не учащаем встреч.

Так наш покой нам суждено беречь.

Лишь голос твой поет в моих стихах,  
В твоих стихах мое дыхание веет.  
О, есть костер, которого не смеет  
Коснуться ни забвение, ни страх...

И если б знал ты, как сейчас мне лобы  
Твои сухие, розовые губы!

(1913)

Лирические герои связаны “одной любовью”, но разделены в пространстве и во времени (суток): “Ты дышишь солнцем, я дышу луною...”. У каждого из них имеется постоянный “спутник жизни”. У нее это “верный, нежный друг”, а у него – “веселая подруга”. Очевидно, “друг” и “подруга” – факультативные персонажи, не разрушающие “формулу любви”. Напротив, их появление в схеме ситуации придает ей своеобразную ритмичность, подобную ритмике чередования сильных и слабых слогов в силлабо-тоническом метре.

Формальное “семейное положение” каждого лирического героя отвечает схеме  $A + B + C = 0$ , т.е. оба вполне счастливы, каждый со своим “спутником жизни”. Фактически (в текстовом контексте) положение лирического героя описывает формула  $(A) + B + C = -A$  (где  $C$  – стихи или солнце), а лирической героини – формула  $B = -A - (B) - C$  (где  $C$  – стихи или луна). Главные действующие лица симметрично противостоят друг другу во внутритекстовом пространстве и времени как дневное и ночное небесные светила, а факультативные персонажи поочередно занимают “на земле” освободившиеся позиции.

Текстовый семантический размер этого произведения – 1–5 (с учетом факультативных персонажей), т.е. такой же, как в зазеркалье, а внутритекстовый – 3–7–1 (или 4)–3–7–..., где 1 или 4 – “короткие встречи”. Этот пример поясняет также, что “адский круг” возникает в случае превращения факультативного персонажа в главного героя. В “романе со стихами” этого никогда не происходит. Лирическая героиня ведет “мудрую жизнь” с самого начала:

Я научилась просто, мудро жить,  
Смотреть на небо и молиться Богу...

<...>

Когда шуршат в овраге лопухи  
И никнет гроздь рябины желто-красной,  
Слагаю я веселые стихи  
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Ляжет мне ладонь  
Пушистый кот, мурлыкает умильный,  
И яркий загорается огонь  
На башенке озерной лесопильни

<...>

И если в дверь мою ты постучишь,  
Мне кажется, я даже не услышу.

“Я научилась просто, мудро жить...” (1912)

Мудрая жизнь заключается в том, чтобы “смотреть на небо и молиться Богу”. В этих условиях и рождаются “веселые стихи”. Третья схема воплощается “в чистом виде”: *Она* и *стихи* – “здесь”, а *Он* – “там”. *Он* еще может вернуться, но это не встретит отклика в душе лирической героини.

Помимо стихов, ее постоянными спутниками являются еще и цветы (“гроздь рябины желто-красной”) и “яркий” огонь. Рябина – древесное растение из семейства розоцветных, мелкие цветки которого собраны в соцветия. Созревая, эти соцветия все больше напоминают по форме и окраске цветки розы. Не надо иметь специального ботанического образования, чтобы увидеть в рябине огромный розовый куст размером с дерево. Можно сказать, что “мудрая жизнь” лирической героини протекает в райском саду, наполненном невиди-

мым небесным огнем. Его видимые формы на земле – “веселые стихи”, огромные “розы” и “яркий огонь”.

Возвращение лирического героя в этой ситуации становится совершенно излишним, тем более что у прежней возлюбленной уже и “руки заняты”: “Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильной...”. Прежний любовник вытеснен новым домашним любимцем. По-видимому, лирический герой из “романа с цветами” так и не дотронулся до “теплой ладони”, поэтому в “романе со стихами” его место занял “пушистый кот”.

В этом “романе”, как и в предшествующих, встречи лирических героев происходят во сне, а наяву лирическая героиня в одиночестве пишет стихи:

А мне в ту ночь приснился твой приезд.

<...>

И вот пишу, как прежде, без помарок,  
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Сон (1956)

Этот же пример показывает, что *стихи*, подобно *цветам*, не только постоянно сближаются в тексте с *огнем*, но и своеобразно совмещаются с ним. Сожжение тетради со стихами – один из наиболее выразительных примеров такого совмещения. *Стихи* тем самым как бы получают “огненную” форму существования.

В “романе со стихами” в ситуациях, отвечающих третьей схеме, привлекает внимание какая-то особая устойчивость положения лирической героини. По смыслу ситуаций в них подразумевается трансформация схемы, но способы ее осуществления лишь подчеркивают нераздельность лирической героини и ее *стихов*. Уже в раннем творчестве сформулирована идея о невозможности раздельного существования “тела” лирической героини и ее “голоса” (ее стихов, песен, молитв). Перейти в иной мир она может только вместе со своим “голосом”:

А люди придут, зарокот  
Мое тело и голос мой.

“Умирая, томлюсь о бессмертии...” (1912)

Исходное, “прижизненное” размещение мыслится как присутствие ее “тела” и ее “голоса” – “здесь”, а “людей” – “там”. Последующее, “посмертное” – зеркально-симметрично. “Люди приходят” (перемещаются оттуда – сюда) и погребают лирическую героиню (переносят отсюда – туда, в подземный мир, ее “тело и голос”), а сами остаются “здесь”. В результате третья схема превращается в седьмую:  $A + C = -B \rightarrow B = -A - C$ , где  $B$  – “люди” (“множественный” лирический герой).

Инверсия, а не поэлементный перенос – дополнительное свидетельство устойчивости третьей схемы. Чаще всего подразумевается трансформация вида  $A + C = -B \rightarrow A = -C - B$  (локальный размер 3–4). Это поэлементный перенос *стихов* отсюда – туда, который всегда только намечается, но никогда не осуществляется. Реализация новой схемы намечена на будущее как пример бесплодных попыток со стороны лирического героя изменить ситуацию:

Пусть он не хочет глаз моих,  
Пророческих и неизменных,  
Всю жизнь ловить он будет стих,  
Молитву губ моих надменных.

“О, это был прохладный день...” (1913)

Спустя пятьдесят лет пророчество исполняется:

Ты стихи мои требуешь прямо...  
Как-нибудь проживешь и без них.

Из цикла “Шиповник цветет” (1962)

Он “требует прямо” *стихи*, но получает отказ. Создается впечатление, что третья схема ситуации обладает какой-то особой значимостью для лирической героини.

Столь же устойчива третья схема и в “гражданской” лирике:

Не с теми я, кто бросил землю  
На растерзание врагам.  
Их грубой лести я не внемлю,  
Им песен я своих не дам.

*"Не с теми я, кто бросил землю..." (1922)*

Локальный размер отрывка прежний: 3–4. Различие только в том, что вместо "единичного" лирического героя появляется "множественный" – *Они* ("те, кто бросил землю"). По набору действующих лиц ситуация напоминает ранний зеркально симметричный вариант трансформации, когда "в землю" должна была быть "брошена" сама лирическая героиня. И только двадцать лет спустя намеченный локальный размер 3–4 наконец реализуется в наиболее "патриотичном" произведении:

И мы сохраним тебя, русская речь,  
Великое русское слово.  
Свободным и чистым тебя пронесем  
И внукам дадим...

*Мужество (1942)*

Все схемные элементы – "множественные". Актуальная ситуация отвечает третьей схеме. Лирическая героиня ("мы") и *стихи* ("русская речь", "великое русское слово") – "здесь" (в настоящем времени) а *Они* ("внуки") – "там" (в будущем). А затем "слово" будет передано "внукам". Третья схема преобразуется в четвертую.

В этом произведении и содержится ответ на вопрос, почему лирическая героиня неотделима от своих стихов. *Она* – носитель и хранитель слова. Вот в чем подлинная причина необыкновенной устойчивости третьей схемы и в любовной, и в гражданской лирике, вот почему она доминирует в "романе со *стихами*" и с высокой частотой встречаемости в "романе с *огнем*" и в "романе с *цветами*".

Общность ритмических схем любовной и гражданской лирики позволяет заметить еще одну особенность семантического метра, на которую мы хотим обратить внимание – его инвариантность относительно конкретной семантики текста. Ее можно обнаружить и в других "романах". Например, в "романе с *огнем*":

А во флигеле покойник,  
Прям и сед, лежит на лавке,  
Как тому назад три года.  
Так же мыши книги точат,  
Так же влево пламя клонит  
Стеариновая свечка.

*"Столько раз я проклинала..." (1915)*

*Он* ("покойник"), *Она* (лирическая героиня) и *огонь* (горящая свеча) "физически" находятся в одном месте, а фактически – в разных мирах. *Она* и *огонь* – "здесь", а *Он* – "там", и эта ситуация повторяется спустя три года. Текстовый семантический размер этого отрывка – 1–1, а внутритекстовый – 3–3 (самый распространенный). В текстовом контексте трудно ощутить любовное томление лирической героини, зато во внутритекстовом оно вполне очевидно, если учесть, что единственный ее возлюбленный – "небесный огонь". На это указывает не только "любимый размер", но и форма выражения чувств (проклятья) и "первый адрес", по которому они направлены. Проклятья, как мы знаем, звучат во вполне определенных ситуациях ("В страсти, раскаленной добела"). В данном случае они направлены в первую очередь по адресу "неба": "Столько раз я проклинала / Это небо...". "Проклятия", кроме того, это еще и скрытое признание в любви:

И в дыхании твоих проклятий  
Мне иные чудятся слова:  
Те, что туже и хмельней объятий,  
А нежны, как первая трава.

*Из пьесы "Пролог" (1946)*

Нет сомнения, что и на этот раз лирическая героиня ожидает того же, что и всегда: "Коснется ли огонь небесный...".

Строго говоря, инвариантность семантического ритма относительно конкретного содержания текста подразумевалась с самого начала. Уже исходное подразделение “любовного романа” на три части показывает, что формы воплощения *огня* варьируют, а семантика метра остается прежней. Более того, у каждой ритмической формы обнаруживается определенный семантический ореол. В данном случае этот ореол прослеживается в сходных по тематике произведениях, но в целом и он оказывается переменной текстовой величиной. Неизменен только внутритекстовый контекст.

Основное содержание всех трех “романов” лирической героини можно выразить следующим образом, если выбрать из каждого по две главных строки:

Для тебя в окошке створчатом  
Я всю ночь сажу с *огнем*.  
И на груди моей дрожат  
*Цветы* небывшего свиданья.  
И вот пишу, как прежде, без помарок,  
Мои *стихи* в сожженную тетрадь.

Размещение текстовых элементов отвечает, в каждом случае, третьей схеме, текстовый смысл которой такой: я тоскую в ожидании возлюбленного: когда же ты придешь (или почему не пришел) ко мне? Внутритекстовый смысл этой схемы иной: я пишу стихи, и ничего другого для меня не существует. Я востребована для “священной жертвы”, поэтому *vade retro, profani* (отойдите, непосвященные).

Постоянное несовпадение текстового и внутритекстового контекстов – отличительная особенность поэзии Ахматовой. Эта особенность и придает ее произведениям “странность” и “загадочность”, заставляет искать в них скрытые смыслы и стимулирует поиски “тайного кода”. Источник “странности” – внутренний мир автора, “райский сад” ее души, воплощенный в поэтическом мире.

Можно сказать, что у семантического метра как абстрактно мыслимой ритмической конструкции имеется только один общий смысл – *поэтическое творчество*. В комбинативном наборе ритмических вариантов он разделяется на частные, которые предстают во внутритекстовом контексте как эпизоды священной истории (изгнание из рая, томление о рае и т.п.). Разнообразие способов текстового представления этих эпизодов создает разнообразие конкретных ситуаций.

В текстовом контексте это разнообразие можно классифицировать по темам и сюжетам, объединяя соответствующие произведения в группы любовной, гражданской, пейзажной лирики и т.п. Во внутритекстовом контексте основой классификации служит набор ритмических вариантов. В зависимости от родовой формы воплощения третьего действующего лица (*огонь*, *цветы* или *стихи*) разнообразие произведений подразделяется на три соответствующих “романа”. В каждом из них родовая форма получает различные видовые воплощения. Формы воплощения *огня* – свеча, солнце, лампа, луна и т.п., *цветов* – ботанические виды растений, *стихов* – творимые формы слова (молитва, песня, стих).

Конкретные ситуации в пределах одной ритмической формы различаются по масштабу действия (камерному или глобальному), природе границы, разделяющей внутритекстовое пространство и время, и ряду других подобных признаков. Главным из них с ритмической точки зрения является подразумеваемое направление трансформации метрической схемы, позволяющее выделить семантический размер произведения.

Внутритекстовые семантические размеры отдельных произведений представляют собой, как правило, монометрические многостопники, а текстовые – полиметрические двух- и трехстопники. Семантические размеры создают еще одно направление ритмической изменчивости, в котором именно повтор служит приемом увеличения семантического разнообразия.

Анализ имеющегося разнообразия ситуаций показывает, что реализуется вся потенциально возможная комбинаторика размещения схемных элементов, но чаще всего встречается



ся одна и та же метрическая схема – третья, передающая наиболее значимый для автора личностный смысл:

Что почести, что юность, что свобода  
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

Муза (1924)

В свете вышеизложенного основная идея нашей работы – семантическая ритмика ахматовского стиха как порождающая основа ее поэтического мира – кажется тривиальной. Субъективные ощущения семантической ритмики можно выразить и другими способами. Но благодаря метризации формализации появляется возможность “измерения” этих ощущений, что закладывает основу для конструктивной критики.

**А.А. Фомин**

## **АНТРОПОНИМИЧЕСКАЯ МЕТАМОРФОЗА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЛ**

Небольшая повесть А. Грина “Приключения Гинча”, о которой пойдет речь в данной статье, впервые была опубликована в 1912 году. Главный ее герой носит фамилии *Лебедев* и *Гинч*. Наличие двух антропонимов, относящихся к одному персонажу, мотивируется сюжетом повести: герой вынужден скрываться, отказавшись от подлинной фамилии (*Лебедев*), и жить по фальшивому паспорту на имя *Гинча*.

Значение антропонима – наименования главного героя, как правило, весьма велико и для организации художественного произведения в целом. В данном случае это с очевидностью проявляется введением одной из двух фамилий в состав названия (сильная позиция для литературного антропонима, маркирующая особую роль фамилии *Гинч* в художественной структуре текста<sup>1</sup>). Важность второго антропонима обусловлена его принадлежностью тому же действующему лицу (референту), что и первого; в этом случае имена собственные, закрепленные за одним референтом, вступают в тексте в отношения корреляции, что может быть использовано писателем для решения художественных задач, то есть как художественный прием. Закономерно поэтому использование этой фамилии в других сильных позициях текста – в начале и конце (соответственно в предисловии и эпилоге).

Цель настоящей статьи – выявление функций двух антропонимов, объединенных общностью референта и играющих существенную роль в организации всего текста и в выражении художественного смысла произведения.

Однако, прежде чем обратиться к решению поставленной задачи, необходимо в общих чертах рассмотреть нарративную структуру повести, поскольку она безусловно влияет на ономастическое пространство произведения и определяет отдельные закономерности функционирования собственных имен в тексте.

Анализируемый текст в соответствии с авторской рубрикацией делится на три части: 1) краткое предисловие, излагаемое рассказчиком и повествующее о его знакомстве с Лебедевым-Гинчем; 2) основная часть, состоящая из десяти небольших главок, – повествование Лебедева-Гинча; 3) краткий эпилог опять от лица рассказчика с изложением последующих событий. Для структуры повести, следовательно, характерен композиционный прием обрамления, не раз использованный в русской классической литературе. Отметим и принадлежность различных структурных отрезков текста разным субъектам повествования: сю-

<sup>1</sup> О функционировании антропонимов в составе названия художественного произведения и их роли в понимании текста см., например: Кухаренко В.А. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте // Русская ономастика. Одесса, 1984. С. 109–117; Фонакова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Л., 1990. С. 56–63; Веселова Н.А. Заглавие-антропоним и понимание художественного текста // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь, 1994. С. 153–157.